Γράφει ο Δημήτρης Σταθακόπουλος

W.Feldman & ο γράφων

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ – Επιρροές , δάνεια και αντιδάνεια. Η συμβολή των ρωμιών.

Το παρόν αποτελεί τμήμα πολύ μεγαλύτερης μελέτης που σκοπό είχε να προσδιορίσει το μουσικοπολιτιστικό περιβάλλον της ανατολικής μεσογείου, μέσα στο οποίο κινήθηκε ο ελληνισμός (*αρχαίος και βυζαντινός*) , στο πώς αυτός υπήρξε «διακριτά» μέσα στην οθωμανική περίοδο , καθώς και στο κατά πόσο μαζί με άλλες εθνικές ομάδες (*αρμένιους, κούρδους, άραβες, πέρσες, βαλκάνιους, εβραίους και λοιπούς υπηκόους Οθωμανούς*), παρήγαγε, αλλά και βοήθησε **να αυτοπροσδιοριστεί** ο οθωμανικός μουσικός πολιτισμός. Βεβαίως όταν αυτή η μελέτη ξεκίνησε πριν από 22 χρόνια , είχε κάποια στοιχεία πρωτοτυπίας , ενώ παράλληλα είχε να ξεπεράσει αρκετές αγκυλώσεις αναφορικά με την **συμβολή των ρωμιών** στον οθωμανικό πολιτισμό, πράγμα που *a priori* θεωρείτο *terra incognita* μιας και οτιδήποτε οθωμανικό ήταν τούρκικο και εκ προοιμίου «*βάρβαρο*», αγνοώντας βεβαίως οι *αφοριστές* αυτοί , πώς ο οθωμανικός πολιτισμός (*όπως όλοι οι πολυεθνικοί αυτοκρατορικοί πολιτισμοί*) στηρίζονται στο δημιουργικό πνεύμα των διαφόρων καταγωγών υπηκόων τους.

Ευτυχώς στη συνέχεια η πρωτοτυπία της « *απωλέστηκε* », διότι όπως κατέδειξαν και με δικαίωσαν οι καθηγητές: Bülent Aksoy με το έργο του «The Contributions Of Multi-Nationality To Classical Ottoman Music/ η συμβολή της πολυεθνικότητας στην κλασική οθωμανική μουσική » βλ. **http://www.turkishmusic.org/cgi-bin/d?classical_ottoman_5.htm** , Walter Feldman με το έργο του: Music of the Ottoman Court / η μουσική της οθωμανικής αυλής**:** **http://www.vwb-verlag.com/Katalog/m641.html** , ο Μάριος Μαυροειδής : « οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο», οι Χρ. Τσιαμούλης και Π. Ερευνίδης: « Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης» και άλλοι πολλοί πιά, ο ελληνικός μουσικός πολιτισμός με την αρχαιοελληνική μουσική του θεωρία (*Πυθαγόρα, Αριστόξενο, Κλ. Πτολεμαίο*), αλλά και την μουσική των βυζαντινών μαϊστόρων, όπως πραγματώθηκε στο διάβα των αιώνων από τους ρωμιούς μαϊστορες και χανεντέδες της οθωμανικής αυλής (*και όχι μόνον*) και διακριτός ήταν και βοήθησε στο να δημιουργηθεί οθωμανική μουσική ,

ξεχωριστά και αυτόνομα από το όποιο *αλταϊκό, περσικό, αραβικό* και *βυζαντινό* παρελθόν της .

Στο παρόν θα χρησιμοποιούμε τον ευρύτερο όρο ρωμιοί και όχι έλληνες, ως προσδιοριστικό μουσικών ελληνικής παιδείας, μουσικής και χριστιανούς ορθόδοξους, αλλά όχι όλοι ελληνικής καταγωγής .

Ι. ΟΙ ΠΙΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΟΘΩΜΑΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ 1550-1750

Συγκριτικά με την έντονη ανάπτυξη της μουσικής δημιουργίας στην Οθωμανική αυτοκρατορία του 15ου αιώνα, ο 16ος αιώνας, δυστυχώς, μας άφησε λιγότερα στοιχεία για την μουσική ζωή και σκέψη της περιόδου αυτής.

Με το ξεκίνημα του 16ου αιώνα, οι θεωρητικοί μουσικοί γίνονταν ολοένα και σπανιότεροι, -*σε σημείο εξαφάνισης θα μπορούσαμε να πούμε*-, σε αντίθεση με τους πρακτικούς μουσικούς, οι οποίοι άρχισαν να επικρατούν.

Αυτή η ύφεση στην μουσική δημιουργία, κατά πάσα πιθανότητα προκλήθηκε από την γενικότερη ύφεση των επιστημών στο μεγαλύτερο κομμάτι του Ισλαμικού κόσμου κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, ενώ αμβλύνθηκε κατά πολύ στην οθωμανική αυτοκρατορία, μετά από την διοίκηση των σουλτάνων Σελήμ Α' (1512-1520), και Σουλεϊμάν του μεγαλοπρεπή ή Kanuni (*νομοθέτη, 1520-1566*) οι οποίοι μπορούμε να πούμε ότι δεν έδειξαν κανένα ενδιαφέρον για την μουσική.

Παρ' όλη την προτίμηση που έδειξαν οι επόμενοι σουλτάνοι, Σελήμ Β' (1566-1574), Μουράτ Γ' (1574-1595), Αχμέντ Α' (1590-1617) και Μουράντ Δ' (1612-1640), συνεχίστηκε η προηγούμενη έλλειψη συγγραφής σοβαρών θεωρητικών μουσικών πραγματειών.

Ο Ταταρικής καταγωγής, Μολδαβός πρίγκηπας, χριστιανός ορθόδοξος/ ρωμιός **Δημήτριος Καντεμίρ** (D. Cantemir), αναφέρει ότι η Τέχνη της Μουσικής (*δηλ. η σύνθεση και η ερμηνεία*) βρισκόταν σε ύφεση έως ότου την αναβίωσε ο σουλτάνος Μεχμέντ Δ' (1642-1693).

Από την εποχή αυτή μας έχουν διασωθεί λιγοστά ονόματα Οθωμανών μουσικών και συνθετών, με εξαίρεση τις περιπτώσεις των Abdulali και Hasan Can (*περίπου 1567*), του οποίου έχουν σωθεί και μερικά έργα.

Βιογραφικά στοιχεία για τον Abdulali δεν υπάρχουν, φαίνεται όμως πως ήταν από τους σημαντικότερους μουσικούς, αφού το όνομά του παρουσιάζεται στην λυρική συλλογή fasil mecmua, ενώ συχνά αναφέρεται με το προσωνύμιο, ο δεύτερος δάσκαλος (Hoca-i sani). Κατά τον Ezgi), ο μεγαλύτερος αριθμός σωσμένων συνθέσεων του συνθέτη αυτού, αργότερα αποδόθηκαν στον Αζέρο Abdullkadir Maraghi. http://youtu.be/FYIrMFdeoUw

Η τρίτη πιο σημαντική μορφή της Οθωμανικής μουσικής του 16ου αιώνα, δεν ήταν Οθωμανός αλλά Τάταρος και συγκεκριμένα ο Tatar Khan της Κριμαίας, Gazi Giray (1554-1607), στον οποίο αποδίδεται σημαντικό ενόργανο ρεπερτόριο των οθωμανικών συλλογών της εποχής αυτής: http://youtu.be/HwbNBfJ4Fo4

Παρόλο που η πλειοψηφία αυτών των κομματιών δεν είναι δυνατόν να προσδιορισθεί, φαίνεται ότι η φήμη του ως συνθέτη είναι κυρίως ιστορική. Το γεγονός ότι ο πιο φημισμένος, συνθέτης ενόργανης μουσικής ήταν ξένος, κατά τον Feldman, τονίζει την αδυναμία εξέλιξης της εγχώριας μουσικής της οθωμανικής Τουρκίας κατά τον 16ο αιώνα.

Εξάλλου, φαίνεται ότι οι Οθωμανοί του 16ου αιώνα, εκμεταλλεύτηκαν τις ευκαιρίες που τους δόθηκαν από τους πολέμους με το Ιράν για να στρατολογήσουν γνωστούς Πέρσες μουσικούς στις ορχήστρες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και κυρίως στην ορχήστρα της Αυλής. Το γεγονός αυτό πρέπει να κατανοηθεί όχι μόνο σαν ιδιοτροπία ή "*γούστο*" της Αυλής και του Σουλτάνου, αλλά και ως πολιτικοκοινωνική απόφαση η οποία θα οδηγούσε την οθωμανική μουσική πιο κοντά στα διεθνή παρά στα τοπικά δεδομένα.

Ο αμέσως επόμενος παράγοντας που επηρέασε την Οθωμανική μουσική ήταν η μουσική των δερβίσηδων Mevlevi, των οποίων οι τέσσερις ανώνυμες συνθέσεις γνωστές ως beste-I kadiniler (*αρχαίες συνθέσεις*) που μάλλον χρονολογούνται γύρω στον 16ο αιώνα: http://youtu.be/Xdo4FQ5FpAk

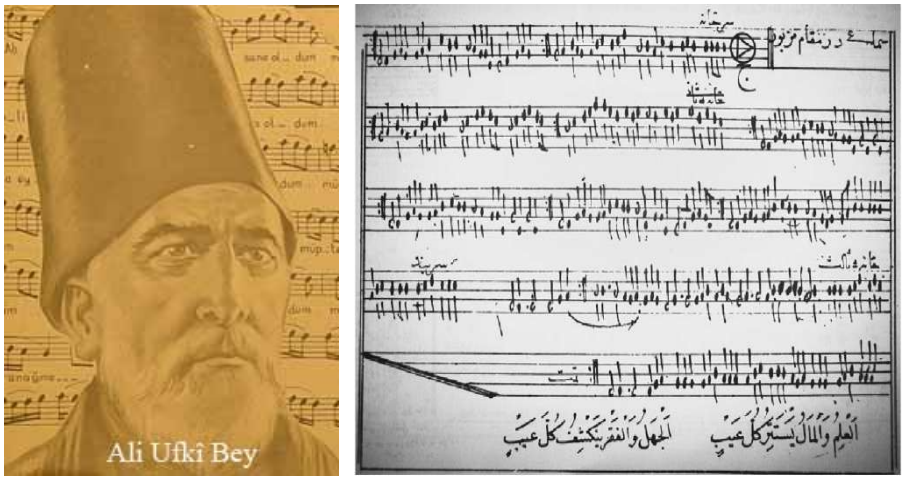
Παρ' όλα αυτά, όπως προείπαμε δεν υπάρχουν οθωμανικές θεωρητικές πραγματείες από αυτή τη περίοδο (*σε αντίθεση με τις προϋπάρχουσες βυζαντινής μουσικής*) .

Η αδυναμία παραγωγής μουσικής δημιουργίας συνεχίστηκε και κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Όμως, προς το τέλος του αιώνα αυτού διακρίνεται ένα νέο πολιτιστικό κλίμα, τόσο στο Σεράι, όσο και στους δερβίσηδες Mev1evi, το οποίο ενθάρρυνε διάφορες πρωτοβουλίες μουσικής δημιουργίας με βάση την σημειογραφία, την θεωρία και τις λυρικές συλλογές mecmua/ μισμαγιές του ρεπερτορίου fasil του Σεραγιού.

Επιπροσθέτως πρέπει να αναφερθεί ότι κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 17ου αιώνα, η είσοδος στο Σεράι, ενός ταλαντούχου Πολωνού μουσικού, -*με άρτια Δυτική μουσική εκπαίδευση*-, ενίσχυσε το πνεύμα διεθνοποιήσεως της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, με την είσοδο νέων στοιχείων.

Ο Πολωνικής καταγωγής, Ευρωπαίος αυτός μουσικός, ονομαζόταν Wojeiech Bobowski (1610-1675) και αρχικώς χρησιμοποιήθηκε ως σκλάβος που απλώς έπαιζε μουσική, στην συνέχεια όμως προσηλυτίστηκε στο Ισλάμ και πήρε το όνομα Ali Ufki Bey, οπότε προσλήφθηκε ως δραγουμάνος (διερμηνέας), δηλαδή πήρε τίτλο με οικονομικές αποδοχές και έτσι του δόθηκε η ευκαιρία, κάνοντας χρήση και των μουσικών του γνώσεων να καταγράψει μεγάλο μέρος του μουσικού ρεπερτορίου του Σεραγιού αλλά και άλλα οθωμανικά ρεπερτόρια κάνοντας χρήση του Δυτικού Πενταγράμμου.

Οι μουσικές καταγραφές του ονομάστηκαν Mecmua-i Saz u Soz (Συλλογή Ενόργανων και Φωνητικών Έργων) και γράφτηκαν πριν από τις πολιτιστικές εξελίξεις που σημειώθηκαν προς το τέλος του 17ου αιώνα. Παρότι ο Bobowski έγραψε και άλλα μουσικά έργα, συμπεριλαμβανόμενης και της μουσικής επένδυσης για το έργο Biblical Psalms , το πιο σημαντικό έργο του είναι το Mecmua-i Saz u Soz (Συλλογή Ενόργανων και Φωνητικών Έργων).



Χειρόγραφη παρτιτούρα του Bobowski, / Ali Ufki

Η Mecmua είναι μια μουσική συλλογή χωρίς όμως την ύπαρξη κάποιας θεωρητικής μουσικής πραγματείας. Περιέχει πάνω από τριακόσιες σελίδες καταγραφών σε Δυτικό πεντάγραμμο, γραμμένες από τα δεξιά προς τα αριστερά, ενώ συμπεριλαμβάνει και τα κείμενα των φωνητικών τμημάτων (*τραγουδιών*). Συνολικά υπάρχουν καταγεγραμμένα 195 ενόργανα κομμάτια, από τα οποία 145 είναι pesrev και 40 semai.

Ο Bobowski έγραψε αυτό το έργο για τον εαυτό του, όπως αναφέρει στην αρχή του βιβλίου:

« *Το βιβλίο αυτό είναι, όπως ο γιος μου, το προϊόν μιας ζωής. Φοβάμαι ότι όταν πεθάνω θα πέσει στα χέρια τον αμαθών. Σε ικετεύω, ω Θεέ μου, να πέσει σε χέρια φίλων και να θυμούνται τον συγγραφέα με καλοσύνη.*»

Ο Bobowski, ήταν οργανοπαίκτης (*παίκτης του σαντουριού/santur*) και στηριζόμενος στη Δυτική σημειογραφία, δημιούργησε μια δική του παραλλαγή σημειογραφίας, προκειμένου να καταγράψει ένα συγκεκριμένο είδος φωνητικών ειδών (*τεχνοτροπιών*) του Σεραγιού. Πρέπει να υποθέσουμε ότι σαν επαγγελματίας μουσικός, έπρεπε να συνοδεύει ολόκληρες παραστάσεις με fasil, οπότε και λογικά θα πρέπει να εξοικειώθηκε, με το ρεπερτόριο του Σεραγιού, το οποίο θα μπορούσε άνετα να καταγράψει σε παρτιτούρα, ενώ σαν δερβίσης Celveti έμαθε και τα ilahi των Sufi.

Η μεγάλη αξία της συλλογής του Bobowski, ως πηγής της κλασσικής οθωμανικής μουσικής βρίσκεται στο γεγονός ότι περιλαμβάνει ένα πολύ ευρύ ρεπερτόριο, από φωνητικές συνθέσεις fasil και Sufi, οι οποίες αποτελούν τα μόνα κείμενα του 17ου αιώνα που αναφέρονται στους beste-δες, στα φωνητικά semai και τα ilahi (*ύμνους*) των δερβίσηδων.

Δύο τμήματα της συλλογής του (*Mecmua*) σώζονται, μέχρι σήμερα, το ένα μάλιστα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο και το άλλο στην Γαλλική Beblioteque Nationale.

Παρότι το Mecmua-i Saz u Soz του Bobowski περιέχει σημειογραφία, εν τούτοις σαν όρος το mecmua (*μισμαγιά = συλλογή*) σημαίνει συλλογή ποιητικών κειμένων (*τραγουδιών*), που δεν έχουν όμως μουσική (*με νότες*) καταγραφή.

Αρκετές τέτοιες συλλογές (*μισμαγιές*) σώζονται από τον 17ο και 18ο αιώνα, και παρ' όλα τα μεταγραφικά προβλήματά τους μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες που αφορούν τη φύση του μουσικού ρεπερτορίου της εποχής, την χρήση των μουσικών

ρυθμών και κύκλων (*usul*), ενώ συγχρόνως αποδίδουν συγκεκριμένα κομμάτια σε διάφορους συνθέτες.

Οι συλλογές αυτές φαίνεται να υπήρξαν μέρος των κοινών παραδόσεων της Ανατολικής Μεσογείου μέχρι το Kashmir, όπου τους είχε δοθεί η ονομασία bayaz.

Η πλειοψηφία των συλλογών mecmua περιέχει στίχους στην τεχνοτροπία (είδος) των fasil, άλλα συχνά συναντώνται και ποιήματα ilahi σε στίχους και τεχνοτροπία zikr.

Μία άλλη, πολύ σημαντική πηγή με βιογραφικές πληροφορίες για τους μουσικούς του 17ου αιώνα είναι οι δέκα τόμοι του Seyahatname (*Το βιβλίο των περιηγήσεων*) του Ev1iya Celebi (1611-1682). Ο Ev1iya, ήταν μαθητής του δερβίση μουσικού Omer Gulseni και στα νιάτα του υπήρξε τραγουδιστής του Σεραγιού επί Σουλτάνου Μουράτ Δ'.

Ο πρώτος τόμος του βιβλίου του είναι αφιερωμένος στην Κωνσταντινούπολη και περιέχει ένα μεγάλο τμήμα για τους διάφορους συγχρόνους του συνθέτες, ενώ στους υπόλοιπους τόμους αναφέρεται στην Οθωμανική και ξένη μουσική που άκουσε στα ταξίδια του. Η αξία της δουλειάς του, για την ιστορία της Οθωμανικής μουσικής είναι αναγνωρισμένη εδώ και καιρό, ενώ έχει μελετηθεί από μουσικολόγους όπως ο Farmer αλλά και Τούρκους όπως οι Rauf Yekta, ο Subhi Ezgi.

Επίσης στοιχεία που αναφέρονται σε μουσικούς βρίσκονται διάσπαρτα σε διάφορα οικονομικά έγγραφα του Σεραγιού, ήδη από τον 16ο αιώνα και αφορούν τις πληρωμές των μουσικών αυτών.

Όμως το πιο σημαντικό έργο για την κλασσική οθωμανική μουσική, είναι η μουσική πραγματεία του Μολδαβού Πρίγκιπα **Demetrius Cantemir** (1673-1723), γνωστός στα Τούρκικα ως **Kantemirog1u**.

http://youtu.be/IeLwiIuMTHw

Βιογραφικό χειρόγραφο του Δημητρίου Καντεμίρ, καθώς και η Συλλογή του, βρίσκονται μαζί , σε έναν μη επισήμως χρονολογημένο τόμο, πιστεύεται όμως ότι είναι έργο των αρχών του 18ου αιώνα. Η συνύπαρξή τους σ' έναν τόμο, έγινε μετά από εντολή δύο υψηλόβαθμων γραφειοκρατών του Υπουργείου Οικονομικών, του Daul Efendi και του Latif Celebi, οι οποίοι ήταν μαθητές του Cantemir. Η Συλλογή περιέχει μόνο ενόργανα κομμάτια, 352 στο σύνολο τους, από τα οποία 315 είναι pesrev και 37 semai. Σχεδόν όλα τα κομμάτια ήταν καταγεγραμμένα από τον ίδιο τον Cantemir, ενώ μερικά προστέθηκαν αργότερα από κάποιον μαθητή του, ο οποίος χρησιμοποίησε το ίδιο σύστημα σημειογραφίας.

Περίπου εκατό από τα κομμάτια της Συλλογής του Cantemir βρίσκονται και στην συλλογή Mecmua του Bobowski, αλλά φαίνεται πώς αυτά έφτασαν στον Cantemir μέσω της προφορικής παράδοσης, εφ' όσον δεν θα μπορούσε να γνωρίζει την ύπαρξη του ιδιωτικού χειρόγραφου του Bobowski.

Η Συλλογή του Cantemir για την Σημειογραφία περιλαμβάνει μόνο ορχηστρικά κομμάτια καταγεγραμμένα σε σύστημα μουσικής γραφής που είχε επινοήσει ο ίδιος.

Ο Cantemir ήταν αριστοκράτης , ερασιτέχνης συνθέτης ενόργανης μουσικής και φαίνεται να είχε δύο βασικούς στόχους όταν έγραφε την πραγματεία και τη Συλλογή του. Ο πρώτος έχει να κάνει με την ακριβή απεικόνιση των αρχών της μελωδικής κίνησης οι οποίες δομούν το σύστημα των makam (*τρόπων, ήχων*), καθώς και το πώς σχετιζόταν μεταξύ τους το μέλος.

Ο τίτλος της πραγματείας του Cantemir, Kitab-I Ilmul Musiki ala Vecbul Hurufat (*Το Βιβλίο της Επιστήμης της Μουσικής σύμφωνα με την Αλφαβητική Σημειογραφία*) μας εισαγάγει στον δεύτερο στόχο του, που δεν ήταν άλλος από την επιβεβαίωση της θεωρητικής σημασίας της μουσικής σημειογραφίας (*καταγραφής με νότες*) και η διάδοση του μουσικού υλικού μέσω αυτών.

Αυτή η Αριστοτελική, ορθολογιστική, δυτικού τρόπου σκέψη του Cantemir πάνω στην Οθωμανική μουσική, έδωσε νέα ώθηση στην μουσική αντίληψη και στην έννοια της σημασίας του συστήματος της σημειογραφίας, η οποία σκέψη-αντίληψη, επηρέασε μεταγενέστερους όπως τον Osman Dede και τον Αρμένιο μουσικό Harutin.

Εκτός από το δεύτερο κεφάλαιο του Kitab-I Ilmul Musiki ala Vecbul Hurufat, το οποίο είναι αφιερωμένο στις αρχές της σημειογραφίας, το τρίτο, τέταρτο, πέμπτο και έκτο κεφάλαιο αναφέρονται αποκλειστικά στο τροπικό (*modal*) μουσικό σύστημα το οποίο περιγράφεται με κλίμακες και μελωδικές ακολουθίες. Στο έβδομο κεφάλαιο επεκτείνεται στον αυτοσχεδιασμό του taksim το οποίο πίστευε ότι ήταν το πιο σημαντικό μέσο για την πρακτική και θεωρητική έκθεση-παράθεση ολόκληρου του τροπικού συστήματος. Ο Cantemir ποτέ δεν αναφέρει τους παλαιότερους Αραβικούς και Περσικούς μουσικούς όρους (*bud, irba, cam κ.λπ.*), αν και είχε στη διάθεσή του τα βιβλία των λεγομένων "*Συστηματικών*" της Κωνσταντινούπολης τα οποία γνωρίζουμε από μεταγενέστερες αναφορές του Abdulbaki Nasir Dede.

Το όγδοο κεφάλαιο του "*Η θεωρία της Μουσικής Σύμφωνα με το Αρχαίο Σύστημα*", περιέχει αποκλειστικά και μόνο βασικές μελωδικές συγχορδίες σε μορφή πρόζας και πρέπει να βασίστηκε σε μικρές πραγματείες του 16ου και του 17ου αιώνα, παρόμοιες με αυτές του Ahizade (1650).

Ο Cantemir σχολιάζοντας την κατάσταση της εποχής του, σε κάποιο σημείο αναφέρει τα παρακάτω:

"... Πρέπει να γνωρίζουμε το γεγονός ότι μέχρι τώρα όσοι προσπάθησαν να επεξηγήσουν τα makam και τις θεωρίες της μουσικής ασχολήθηκαν μόνο με την πρακτική. Δεν συνέθεσαν τίποτα που να σχετίζεται με τους νόμους και τους κανονισμούς της επιστήμης. Δεν έδειξαν πραγματικά από που προέρχεται ένα makam. Αυτό μπορεί να συνέβη επειδή δεν ήξεραν ή επειδή ήξεραν αλλά αγνοούσαν την επιστήμη χάριν της πρακτικής. Παρόλο που δεν γνωρίζω γιατί η επιστήμη της μουσικής έχει παραμείνει σε αυτή την κατάσταση μέχρι σήμερα, ξέρω ότι η πρακτική της είναι παρηκμασμένη και τετριμμένη ενώ η θεωρία της έχει αγνοηθεί και παραμεληθεί.»

*Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρουμε ότι Ελληνικά συγγράμματα με θέμα την κλασσική Οθωμανική μουσική, όπως η "*Μεθοδική διδασκαλία της Ελληνικής μουσικής*" του Π. Κηλτζανίδη (1881) δείχνουν μια έντονη επιρροή της πραγματείας του Cantemir, στους Ρωμιούς συνθέτες.

Έτσι λοιπόν, φαίνεται ότι αυτός τελικά έβαλε την θεωρία της κλασσικής οθωμανικής μουσικής σε ένα δρόμο από τον οποίο δεν παρέκκλινε ποτέ, μέχρι και τις μουσικές πραγματείες του Rauf Yekta Bey στις αρχές του 20ού αιώνα.

Ουσιαστικά ο Cantemir δημιούργησε μια θεωρία για την κλασσική οθωμανική μουσική, όπως αυτή είχε αναπτυχθεί τον 17ο αιώνα, η οποία προφητικά κυρίως τόνιζε τα στοιχεία που προσέθεταν κάτι το νέο, τα οποία στοιχεία αργότερα αποδείχτηκαν ως τα πιο παραγωγικά κατά τη διάρκεια όλης της λεγομένης "Πρώιμης Μοντέρνας Εποχής της κλασσικής οθωμανικής μουσικής".

Ο Cantemir γνώριζε τις συνθέσεις του γηραιότερου σύγχρονού του Mevlevi δερβίση, του συνθέτη και neyzen (*οργανοπαίκτη του καλαμένιου αυλού νέυ*), Seyh Osman Dede (1652-1730), οπότε περιέλαβε μερικά από τα pesrev του δερβίση αυτού στη συλλογή του.

Όμως δεν κατάφερε να αναφερθεί στο μουσικολογικό του έργο, το οποίο σηματοδοτούσε την απαρχή της μουσικής γραφής μεταξύ των οθωμανών. Ο Osman Dede χρησιμοποιούσε **αλφαβητικό** σύστημα γραφής (της Οθωμανικής γλώσσας) όπως εξάλλου έκανε και ο Cantemir για τις μουσικές καταγραφές του και παλαιότερα οι αρχαίοι έλληνες. Δεν είναι γνωστό αν η συλλογή του Osman Dede, η οποία σώζεται έως σήμερα στην Τουρκία σε ιδιωτικά χέρια και επομένως δεν έχει μελετηθεί, ήταν προγενέστερη ή μεταγενέστερη από αυτή του Cantemir. Ο Osman Dede είχε επίσης συνθέσει ένα μικρό mesnevi με τον τίτλο Rabt-I Tabirat-I Musiki (Η Σύνδεση των Μουσικών Όρων) γραμμένο με βάση μια παλαιότερη ημιλογοτεχνική παράδοση.

Επειδή ο Osman Dede δεν έγραψε κάποιο ειδικό βιβλίο μουσικής θεωρίας και επειδή η συλλογή του παραμένει ακόμα ανέκδοτη δεν έχει αναλυθεί και επομένως η σημασία της στην ανάπτυξη της κλασσικής οθωμανικής μουσικής θεωρίας κατά τον 18ο αιώνα δεν έχει μπορέσει ακόμα να καθορισθεί.

Η περίοδος της τουλίπας (Lale Devri) της Οθωμανικής ιστορίας κλείνει με ένα σημαντικό μουσικό έγγραφο - το πρώτο Οθωμανικό tekzire (βιογραφικό λεξικό μουσικών).

Το Atrabul Asarfi Tezkirati Urafal Edvar γράφτηκε από τον Sheykh al-Islam (Seyhulislam), υψηλόβαθμο θρησκευτικό αξιωματούχο της Οθωμανικής γραφειοκρατίας, Mehmed Ebu-Ishakzade Esad Efendi (1685-1753).

Αυτή η μη χρονολογημένη εργασία, γράφτηκε στην οθωμανική γλώσσα και αφιερώθηκε στον Grand Vizier Nevsechirli Damad Ibrahim Pasa ο οποίος υπηρέτησε το κράτος από το 1718 μέχρι το 1730.

Στο βιβλίο υπάρχουν σύντομα βιογραφικά σημειώματα, με τη μορφή εγκωμίων προς τους συνθέτες των φωνητικών ρυθμών fasil, από την ηγεμονία του Αχμέτ Α' (1603-1617) μέχρι και τον Αχμέτ Γ' (1703-1730). Αποτελεί μια από τις βασικές πηγές πληροφοριών για πολλούς από τους συνθέτες του 17ου αιώνα, παρόλο που αρχική θέληση του Esad Efendi ήταν η συγγραφή απομνημονευμάτων και όχι η συλλογή και καταγραφή βιογραφικών στοιχείων.

Όμως δεν πρέπει να διαφεύγει το γεγονός ότι και πριν από τον Esad Efendi υπήρξαν και άλλοι Οθωμανοί συγγραφείς οι οποίοι ανέφεραν μουσικούς σε βιογραφικά λεξικά ποιητών, αλλά συχνά αναφέρονταν σε ποιητικές συλλογές με σκοπό να επιδοκιμάσουν τους μουσικούς του Σεραγιού ή τους Sufi.

Μετά την πραγματεία του Cantemir, κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα γράφτηκαν άλλες δύο μουσικές πραγματείες από δύο επαγγελματίες μουσικούς του Σεραγιού. Η πρώτη είναι γραμμένη στα Αρμενοτουρκικά (Τουρκικά με Αρμενικούς

χαρακτήρες) από τον Αρμένιο Tanburi Harutin, ο οποίος ήταν παίχτης του tanbur στο Σεράι επί Σουλτάνου Μαχμούντ (1730-1754). Το 1736 πήγε μαζί με τον Οθωμανό Πρέσβη Mustafa Pasa στο Περσικό σεράι και έπαιξε ενώπιον του Nader Shah. Μετά από μερικά χρόνια διαμονής του στο Ιραν και την Ινδία επέστρεψε στην Τουρκία, όπου έγραψε την πραγματεία του όπως και μια ιστορία για τον Πέρση ηγεμόνα. Η πραγματεία σώζεται σαν ένα μοναδικό δείγμα χειρογράφου του τέλους του 18ου αιώνα, το οποίο όμως έχει υποστεί προσθήκες, λανθασμένη διάταξη των κεφαλαίων και άλλες παραμορφώσεις, συμπεριλαμβάνοντας και την απώλεια του εξωφύλλου. Η ανασύνταξή του έγινε από τον Nikoghos Tagmizian (1968) και εκδόθηκε με τον τίτλο : *Το Εγχειρίδιο της Ανατολικής Μουσικής* . Ήταν επίσης ο εφευρέτης ενός άλλου συστήματος μουσικής γραφής βασισμένης στο Αρμένικο αλφάβητο, την οποία συμπεριέλαβε στο βιβλίο του χωρίς όμως να παραθέσει μουσικά παραδείγματα.

Στο πρώτο τμήμα του βιβλίου του επεξηγεί την προέλευση και την σημασία της μουσικής χρησιμοποιώντας ένα περίεργο μείγμα μυστικιστικών απόψεων που αποδίδονται σε μορφές αμφίβολης προέλευσης σε αντίθεση με τις πιο γνωστές προσωπικότητες του Ορφέα, του Πυθαγόρα, του Σωκράτη, του Πλάτωνα ή του Seth που χρησιμοποιούσαν οι sufi.

Αυτό το τμήμα του βιβλίου, προσφέρει μια σπάνια εικόνα του τρόπου με τον οποίο οι αντιλήψεις των Sufi για την μουσική, που ήταν επηρεασμένες από Νεοπλατωνικές αντιλήψεις, ενσωματώθηκαν στην Αρμενική κοινωνία της Οθωμανικής πρωτεύουσας.

Τέλος το υπόλοιπο βιβλίο αποσαφηνίζει τα τροπικά (makam) και ρυθμικά συστήματα (usul), δίνοντας ιδιαίτερη σημασία σε κωδικοποιημένες μελωδικές συμφωνίες (seyir).

Μερικά χρόνια μετά το βιβλίο αυτό, μια άλλη οθωμανική πραγματεία γράφτηκε από έναν ακόμα μουσικό και σύντροφο musahib του Σουλτάνου Μαχμούτ Α', τον Kemani (οργανοπαίκτη του βιολιού) fizir Aga, ο οποίος θεωρείται σημαντικός συνθέτης και δημιουργός της γενεαλογίας των μουσικών του Σεραγιού.

Η μικρή του πραγματεία με τίτλο Tefbimuι Makamat fi Tev1id-in magat (Η Αντί-ληψη των Makam στη Δημιουργία Μελωδιών) δεν είναι χρονολογημένη, αν και το πρώτο αντίγραφο χρονολογείται το 1749. Η πραγματεία αναφέρεται στους συσχετισμούς των τρόπων-ήχων με τους πλανήτες, τα μέταλλα κ.λπ., αλλά και με την παραγωγή τους από τους τόνους της γενικής κλίμακας και μελωδικής συγχορδίας, δηλαδή και σε αυτή την εργασία συναντάμε Πυθαγόρειες και Νεοπλατωνικές αντιλήψεις.

Στα μέσα του 18ου αιώνα (περίπου το 1750) γράφτηκε ένα αντίγραφο της συλλογής του Cantemir από τον Mevlevi δερβίση Ali Mustafa Kevseri, στο οποίο ο δερβίσης προσέθεσε κάποια ορχηστρικά κομμάτια, χρησιμοποιώντας όμως το σύστημα μουσικής γραφής του Cantemir. Το χειρόγραφο βρίσκεται αυτή τη στιγμή σε ιδιωτικά χέρια και δεν έχει χρησιμοποιηθεί για λεπτομερή ανάλυση.

Μία δεκαετία μετά την συγγραφή των πραγματειών του fizir Aga και του Kevseri, ο Γάλλος περιηγητής Charles Fonton (1751) έγραψε το Essai sur la musique orientale comparee a la musique europeenne. Ο Fonton, έζησε επτά χρόνια στην Κωνσταντινούπολη (1746-1753) ενώ αργότερα μετακόμισε στην Σμύρνη, στο Aleppo και το Κάιρο. Παρότι στο έργο του δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου μουσική θεωρία, εντούτοις λόγω της παρατηρητικότητάς του συμπεριέλαβε μερικές πολύτιμες επισημάνσεις ως προς την πρακτική της εκτέλεσης, την οθωμανική νοοτροπία

απέναντι στη μουσική και τέλος το σχήμα και τον τρόπο κατασκευής των μουσικών οργάνων.

Επιπλέον αποτελεί βιβλιογραφική πηγή για τις κλίμακες και τους ρυθμικούς κύκλους της οθωμανικής μουσικής, ενώ έχει προσαρτήσει έξι παραδείγματα μουσικής σημειογραφίας τα οποία είναι:

Ένα ανώνυμο pesrev, ένα pesrev του Cantemir (Bestenigar, beresfan) ένα Air de Cantemir (μάλλον πρόκειται για beste), ένα Chanson Turque (πρόκειται για sarki), ένα Air Arabe και τέλος έναν Dance Grecque (Ελληνικό χορό).

Μεταξύ του 16ου και του 18ου αιώνα, πολλοί Ευρωπαίοι περιηγητές, μεγαλέμποροι και διπλωμάτες άφησαν διάφορες καταγραφές οι οποίες περιέχουν σύντομες μεν, αλλά σαφείς και σημαντικές πληροφορίες για την μουσική και τους μουσικούς, παρά το περιφρονητικό ύφος με το οποίο είναι γραμμένες.

Μερικές από τις πιο πολύτιμες καταγραφές είναι αυτές που γράφτηκαν από τους Postel (1530), Della Valle (1614), Du Loir (1654), Poullet (1668), Covel (1670-79), Donado (1688) και Niebuhr (1792). Σε όλους τους προαναφερθέντες μπορεί να προστεθεί και μία εκ των έσω καταγραφή η οποία προήλθε από τον Bobowski (1665), καθώς και μια άλλη από σχόλια του βιβλίου για την 'Ιστορία της Ακμής και της Παρακμής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας "του Cantemir (1734).

Ο τελευταίος Ευρωπαίος περιηγητής του 18ου αιώνα ήταν ο Βενετός Ιησουΐτης Giambatista Toderini (1728-1799). Ο Αββάς Toderini ήταν σύγχρονος του Fonton και έφτασε στην Τουρκία κατά τα τέλη της ζωής του το 1781, μένοντας στην Κωνσταντινούπολη μέχρι το 1786.

Η μουσική που περιγράφει δείχνει σημαντικές αλλαγές στη σύνθεση από αυτή που είχε ακούσει ο Fonton. Το δέκατο έκτο κεφάλαιο του πρώτου τόμου του έργου του Toderini Literatura Turchesca, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1787, (και μετά στη Γαλλία το 1789 και την Γερμανία το1790), περιέχει είκοσι οκτώ σελίδες αναφερόμενες στη οθωμανική μουσική, από τις οποίες οι περισσότερες προήλθαν από τη πραγματεία του Πρίγκηπα Cantemir.

Μεγάλη αξία παρουσιάζουν η περιγραφή της ορχήστρας του Σεραγιού, η μουσική εγγραφή ενός ορχηστρικού κομματιού (Concerto turco nominado: izia semaisi) το οποίο ο Rauf Yekta συνέκρινε και αναγνώρισε ως το δερβίσικο Mevlevi Hicaz son yuruk semai, καθώς και μια περιγραφή της βασικής κλίμακας της οθωμανικής μουσικής και μια ζωγραφιά (γκραβούρα) του tanbur.

Η διαίρεση της οθωμανικής κλίμακας, από τον Toderini, σε είκοσι τέσσερα τέταρτα του τόνου, δεν φαίνεται να βασίζεται σε τοπικές πηγές, ούτε και δίνει κάποια ειδικά ονόματα στις οθωμανικές νότες, όπως είχε κάνει ο Fonton. Ωστόσο, το γεγονός ότι η ίδια η φύση της οθωμανικής κλίμακας υποδείκνυε από μόνη της στον Toderini να την διαιρέσει σε 24 τέταρτα του τόνου, μαζί με το γεγονός ότι ο σύγχρονος του καταγόμενος από την Δαμασκό της Συρίας Ibn al-Attar, επεξηγούσε τη βασική κλίμακα με τον ίδιο τρόπο, υποδηλώνει ότι αυτό που είχε ακούσει ο Toderini δεν ήταν πια η κλίμακα των δεκαεπτά τετάρτων του τόνου που είχαν ακούσει και περιέγραφαν με λεπτομέρεια ο Fonton και ο Cantemir, αλλά κάτι παρόμοιο με την λεγομένη "μοντέρνα" οθωμανική κλίμακα με τα διαστήματα μονής παύσης. Το παραπάνω έργο μαζί με τη πραγματεία του Abdulbaki Dede, αποτελούν σημεία μετάβασης προς την λεγομένη "Μοντέρνα Εποχή της κλασσικής οθωμανικής μουσικής".

Μεταξύ του 1794 και του 1795 ο Mevlevi δερβίσης Seyh Abdulbaki Dede (1765-1821) δημιούργησε μια μουσική πραγματεία με τίτλο Tetkik u Tahkik και έγραψε μια

μουσική σύνθεση για ένα Mevlevi ayin που ο στίχος είχε γραφτεί από τον σουλτάνο Σελήμ Γ', χρησιμοποιώντας ένα νέο σύστημα μουσικής σημειογραφίας με τίτλο Tahririye.

Το Tetkik u Tahkik είναι η πρώτη απόδειξη για την ύπαρξη ενός νέου μουσικού συστήματος καταγραφής, βασισμένου πιο πολύ από ότι πριν, στις ενιαίες τροπικές ενότητες οι οποίες άνοιξαν τον δρόμο για τα καινούργια ρυθμικά συστήματα της κλασσικής οθωμανικής μουσικής της λεγομένης "Μοντέρνας Εποχής'.

ΙΙ. Αυτοπροσδιορισμός και η νέα οθωμανική τεχνοτροπία του 18ου αιώνα

Μεταξύ των πολλών διαφορών, που τελικά διαχώρισαν τις έντεχνες μουσικές της οθωμανικής αυτοκρατορίας και του Ιράν, κατά τον καθηγητή W.Feldman, σημαντικότερη ήταν η αλλαγή της τεχνοτροπίας. Κατά την διάρκεια του 17ου αιώνα και του μεγαλύτερου μέρους του 18ου, πολλές από τις Περσικές συνθετικές φόρμες (*π.χ. το kar, το naqsh και το pishrow*) εξακολουθούσαν να ερμηνεύονται μαζί με το avaz. Από την άλλη μεριά, μέσα στην Οθωμανική μουσική οι διαφορές μεταξύ των τεχνοτροπιών και των συνισταμένων φορμών τους, ήταν ήδη σημαντικές τον 17ο αιώνα και η ακρίβεια με την οποία αποδίδονταν αυτές οι διαφορές, συνέχισε να μεγαλώνει καθ' όλη την διάρκεια της πρώιμης Μοντέρνας Εποχής. Στους Οθωμανούς, όλες οι κλασσικές τεχνοτροπίες διευθετούνταν κυκλικά, με ξεχωριστούς κύκλους για τη μουσική του σεραγιού και των Sufi (fasil και ayin). Μέσα σε κάθε κυκλικό σχήμα, οι συντιθέμενες και οι μη συντιθέμενες φόρμες, είχαν σημαντική αξία. Οι τεχνοτροπίες των κοσμικών και των Sufi-κων ρεπερτορίων, δημιουργήθηκαν μαζί με διαφορετικές συνθετικές αρχές π.χ. διαφορετική χρήση των μετατονισμένων τμημάτων (miyan).

Κατά το τέλος 18ου αιώνα, βρίσκουμε μια ευρεία ποικιλία κοσμικών, Sufi-κων φωνητικών και ενόργανων τεχνοτροπιών, οι οποίες είχαν συντεθεί από προσωπικότητες όπως ο Selim III και ο Ismail Dede Efendi. Ένας Sufi ή ένας muezzin, δεν έχανε τον θεμελιώδη του μυστικισμό, ή την θρησκευτική του ταυτότητα, με το να συνθέσει, μέσα από μια ποικιλία κοσμικών τεχνοτροπιών.

Επομένως το γεγονός ότι πλέον, οι εγκόσμιες και οι πνευματικές τεχνοτροπίες μπορούσαν να συνεκφραστούν από ένα άτομο, έρχονταν πια σε αντίθεση με τα αυστηρά κοινωνικά κριτήρια της κλασσικής Εποχής. Βέβαια, στις άλλες σφαίρες της ζωής, αρκετές από αυτές τις κοινωνικές διακρίσεις/περιορισμούς, ίσχυαν ακόμα, είχαν όμως πολύ μικρή αξία στην αρνητική επιρροή της μουσικής και γι' αυτό εκφράζονταν μέσα απ' αυτή.

Από την αρχή του 17ου αιώνα οι υπηρέτες του σεραγιού, οι γυναίκες του χαρεμιού και τα μέλη των αριστοκρατικών οικογενειών ήταν συχνά ερασιτέχνες ερμηνευτές ενός ανεπίσημου φωνητικού ρεπερτορίου, το οποίο συνοδευόταν από λαούτα.

Λόγω αυτής της καταστάσεως, η κοσμική μουσική της πρωτεύουσας, ενσωματώθηκε με τη μουσική του σεραγιού. Μάλιστα, κατά τα μέσα του αιώνα, μια από αυτές τις τεχνοτροπίες, το sarki, με τα απλοποιημένα Τουρκικά λόγια του, είχε γίνει ιδιαίτερα δημοφιλές μεταξύ των μελών της Ελίτ, αλλά και στα καφενεία των sarki. Αυτή η τεχνοτροπία έγινε μια από τις επίσημες φόρμες της ελαφριάς μουσικής στο σεράι.

Μέσα στις τεχνοτροπίες της κοσμικής μουσικής, αλλά και των Sufi, υπήρχε φανερή διάκριση ανάμεσα στη ρυθμική οργάνωση που ήταν συνδεδεμένη με τη σωματική κίνηση και σ' αυτήν που δεν ήταν. Πολλά usul, ήταν συνδεδεμένα με χορευτικές κινήσεις, παρ' όλο που δεν σχετίζονταν όλες με γνήσιο/καθαρό χορό (rak). Όλες οι τελετές των Sufi, συμπεριλαμβανομένου του Bektasi sema, του Sunni zikr και του Mevlevi ayin (ή sema) χρησιμοποιούσαν και χορευτικούς ρυθμούς. Ένα ποίημα του 17ου αιώνα των Sufi συνδέει τη μουσική έκφραση του ρυθμού με την εκστατική μυστικιστική ένωση (vusul):

Οι φωνητικές και ενόργανες τεχνοτροπίες γνωστές ως semai φαίνεται πως εισήχθησαν στο fasil του σεραγιού, μέσα από το sema των Sufi και διατήρησαν τη ρυθμική τους δομή ακόμα και χωρίς χορευτικό τμήμα. Πρέπει να σημειωθεί, ότι και ο στρατός είχε τον δικό του χορό (*τα στρατεύματα των Γενίτσαρων έμπαιναν στη μάχη με έναν περίεργο χορευτικό σχηματισμό ο οποίος αποτελούνταν από δύο βήματα εμπρός και ένα πίσω, με βάση τη μουσική ενός pesrev, όπως ακριβώς οι αρχαίοι Σπαρτιάτες*).

Ωστόσο, το καινούργιο ενόργανο fasil-i sazende δεν είχε καμία σχέση με χορευτική μουσική. Οι χορευτικές σουίτες, αναπτύχθηκαν σαν τελείως διαφορετικές τεχνοτροπίες, οι οποίες δεν χρησιμοποιούσαν ούτε τη φόρμα του pesrev, αλλά ούτε και του sema-i.

Όσο η μουσική της Πρώιμης Μοντέρνας Εποχής αναπτυσσόταν, ο διαχωρισμός μεταξύ της ύπαρξης, ή της έλλειψης του χορού, γινόταν όλο και πιο έντονος. Οι φωνητικές και ενόργανες τεχνοτροπίες φτιάχνονταν με τα μακρύτερα ρυθμικά usul, τα οποία παλαιότερα είχαν χρησιμοποιηθεί σε σπάνιες περιπτώσεις. Τα usul μπορούσαν να δημιουργηθούν επεκτείνοντας και επιβραδύνοντας τα παλαιότερα usul και γεμίζοντας της μακριές νότες με νέα ρυθμικά μοτίβα και μελωδικές επεξεργασίες. Λόγω αυτής της διαδικασίας της επιβράδυνσης του ρυθμού και μελωδικής επεξεργασίας πολλές από τις τεχνοτροπίες της Οθωμανικής μουσικής έλαβαν μια αργή και βαριά ρυθμική δομή, επηρεάζοντας την ανάπτυξη της μελωδίας και του στολίσματος αυτών των τεχνοτροπιών. Σύγχρονοι Τούρκοι μουσικοί, μερικές φορές μιλάνε για αξιοπρέπεια (vukur) και σοβαρότητα (agir baslik), ως ξεχωριστά χαρακτηριστικά της μουσικής.

Σύμφωνα με αυτή την αρχή, το κλασσικό ύφος όπως αυτό ερμηνευόταν από τα βασικά όργανα, το tanbur και το νέυ, απέφευγε την εξωτερίκευση της δεξιοτεχνίας, δηλαδή την επίδειξη μιας καθαρής επιδεξιότητας. Το χαρακτηριστικό του οθωμανού βιρτουόζου, ήταν η εισαγωγή ενός rubato στο μέσο μιας σύνθεσης. Αυτό δεν πραγματοποιείτο ποτέ με τη χρήση μιας υποδιαίρεσης του ρυθμού, η οποία θα οδηγούσε σε μεγαλύτερο αριθμό χτυπημάτων (του tanbur), αλλά με μια εναλλακτική υποδιαίρεση του ρυθμικού κύκλου, το οποίο είχε σαν αποτέλεσμα λιγότερα χτυπήματα. **Επομένως, το πιο προσωπικό, ελεύθερο στοιχείο μιας ερμηνείας δεν στηριζόταν στην επίδειξη της δεξιοτεχνίας, αλλά στην επιβράδυνση της μουσικής**. Τέτοιες τεχνικές είναι ξένες προς τις γειτονικές μουσικές κουλτούρες της Συρίας και της Αιγύπτου όπως τις γνωρίζουμε από τα αντίστοιχα πρώτα δικά τους καταγεγραμμένα κείμενα. Ενώ οι μουσικές των κρατών αυτών μοιραζόντουσαν τη γενικότερη διαδικασία της επιβράδυνσης του ρυθμού της Οθωμανικής μουσικής του 18ου αιώνα, η μοντέρνα προσέγγιση τους απέναντι στη μουσική (ειδικά όσο αφορά το ούτι) τονίζει μια μετρικά ακριβή και περίπλοκη φρασεολογία, η οποία μπορεί να επιτρέψει σημαντική σβελτάδα από τη πλευρά του οργανοπαίκτη. Οι μοντέρνοι Τούρκοι μουσικοί συνοφρυώνονται σ' αυτό το είδος του παιξίματος, το οποίο πολλές

φορές αναφέρουν ως cumbus (ελαφρότητα), ενώ το συνδέουν με το ούτι, ένα όργανο το οποίο είχε εξαιρεθεί από την Οθωμανική μουσική από τα τέλη του 17ου αιώνα μέχρι τα τέλη του 19ου.

Θεωρούν το νέυ και το tanbur, σαν τα πιο κλασσικά όργανα γιατί είναι τα λιγότερο ικανά για τη δημιουργία "ελαφρότητας". Ο τρόπος παιξίματος του tanbur, με τον μακρύ λαιμό και την μακριά άκαμπτη πένα, δεν μπορεί να παίξει γρήγορα. Είναι βέβαια αλήθεια, ότι στα τέλη του 19ου αιώνα, εισήχθηκε ένα πιο βιρτουόζικο ύφος από τον Tanburi Cemil Bey (1916), που απέκτησε κύρος στη Τουρκία του 20ού αιώνα. Όμως το στυλ που θεωρείται πιο κλασσικό (klasik) και παραδοσιακό (geleneksel), αντιπροσωπεύεται καλύτερα από τον Necdet Yasar, ο οποίος ακολούθησε τον δάσκαλο του Masut Cemil (γιο του Cemil Bey), και διατήρησε μια τεχνική που προήλθε από τον Tanburi Isak (1814). Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό αυτού του ύφους (ειδικά για σόλο ερμηνείες, αλλά και για ορχηστρικές) είναι η μετατροπή του ρυθμού σε τμήματα ενός pesrev ή ενός semai, επιτρέποντας και για τα δύο την επιβράδυνση του ρυθμού και για έναν νέο σχηματισμό μουσικής φράσης μέσα στο αρχικό τέμπο.

Στα μέσα του 18ου αιώνα ο Fonton παρατήρησε μια τεχνική η οποία ήταν αρκετά παρόμοια με αυτό:

"... Συχνά ωστόσο, οι μεγάλοι μαέστροι μεταξύ τους μεταμφιέζουν το μέτρο κατά την εκτέλεση του με τέτοιο τρόπο που να μην είναι αναγνωρίσιμο σε άλλους. Αυτό δεν σημαίνει ότι το παρακάμπτουν, γιατί δεν θα ήταν αξιοσέβαστοι γι' αυτό, απλά ανακατεύουν όλα τα στολίδια της Τέχνης που δεν γίνονται αντιληπτά από το κοινό Πλήθος.»

Αρύτερα, ο Cantemir, είχε παρατηρήσει τον τρόπο ερμηνείας διαφόρων pesrev σε πολύ αργό ρυθμό, έτσι ώστε ήταν δυνατό για τη μελωδία να δημιουργήσει πιο περίπλοκα μοτίβα μεταξύ των κτύπων των ίδιων ρυθμικών κύκλων. Αυτό οδηγούσε σε μια πιο χαλαρή σύνδεση μεταξύ του ρυθμικού κύκλου και του μελωδικού ρυθμού. Κατά τον 18ο αιώνα, η συνθετική δομή του pesrev άλλαξε, ελαττώνοντας την ποσότητα της μετατροπίας σε κάθε τμήμα. Σαν αποτέλεσμα αυτών των δομικών αλλαγών στη σύνθεση και τους αυτοσχεδιασμούς της ενόργανης μουσικής, οι ενόργανες τεχνοτροπίες έγιναν πιο εξειδικευμένες και λιγότερο αντικείμενα συνοδείας των φωνητικών αυτοσχεδιασμών.

Τέτοιες τεχνικές, όπως αναφέρει ο Fonton, δεν κατευθύνονταν προς το απλό/κοινό Πλήθος. Ενώ αντιθέτως, η φωνητική τεχνική της Οθωμανικής μουσικής, διατήρησε έντονα τα χαρακτηριστικά των muezzin του τζαμιού, μέχρι και μετά τον 1ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το ενόργανο παίξιμο έτεινε προς μια τεχνική οδηγούμενη από εσωτερικές αξίες, προσαρμοσμένη στα σαλόνια των αριστοκρατών ερασιτεχνών.

Αρχίζοντας από τις αρχές του 17ου αιώνα, υπήρχε μια αυξανόμενη κυριαρχία της δημιουργίας και της ερμηνείας της κοσμικής έντεχνης μουσικής, από άτομα των οποίων το επάγγελμα φαίνεται πως δεν ήταν η μουσική και οι οποίοι θα μπορούσαν να θεωρηθούν ερασιτέχνες. **Το μοτίβο του Ελιτίστικου αυτού ερασιτεχνισμού, ήταν ένα από τα πιο ανθεκτικά χαρακτηριστικά της οθωμανικής έντεχνης μουσικής, τα οποία επιζούσαν σε αναγνωρίσιμες φόρμες μέχρι και μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο.**

Η φωνητική μουσική ήταν η ειδικότητα μιας ομάδας ειδικών με μεγάλη επιρροή, η οποία αντιπροσωπευόταν από τους ορθόδοξους muezzin από τη μια μεριά και τους δερβίσηδες naatban, τους durakci, τους zakir, τους ayiban και άλλους.

Κατά τον 18ο αιώνα, η είσοδος των Ελλήνων εκκλησιαστικών ψαλτών αύξησε αυτήν την εξάπλωση των θρησκευτικών φωνητικών ειδικών. Ενώ οι μουσικές τεχνοτροπίες που ερμήνευαν αυτοί οι δεξιοτέχνες είχαν διάφορες δομές *-συμπεριλαμβάνονται μη έμμετροι αυτοσχεδιασμοί, μη έμμετρες συνθέσεις, ημι έμμετρο rubato και καθαρά έμμετρες φόρμες* - όλες ήταν ανεξάρτητες από ενόργανες τεχνοτροπίες και οι πιο πολλές περιείχαν ένα έντονα διακοσμητικό και μελωδικό φωνητικό ύφος. Το γεγονός ότι από τη μια μεριά το φωνητικό ρεπερτόριο του σεραγιού όλο και πιο πολύ ερμηνευόταν από θρησκευτικούς μουσικούς ειδικούς οι οποίοι δεν ήταν οργανοπαίκτες, ενώ από την άλλη μεριά οι ενόργανες τεχνοτροπίες αυξάνονταν σε πολυπλοκότητα και ανεξαρτησία, είχε σαν αποτέλεσμα τον χωρισμό των δύο τύπων μουσικής εξειδίκευσης, κάτι δηλαδή που είχε συμβεί εκατοντάδες χρόνια πριν και στην αρχαία Ελλάδα και στο Βυζάντιο, με τον διαχωρισμό της φωνητικής, από την ενόργανη μουσική, χωρίς βεβαίως να αποκλείονται τα μικτά σχήματα.

Οι Mevlevi δερβίσηδες μουσικοί, είχαν μια μακριά παράδοση ενδιαφέροντος και σεβασμού για την ενόργανη μουσική. Το ενόργανο semai, φαίνεται πως αποτέλεσε κομμάτι του ιερού ρεπερτορίου από την αρχή και το pesrev ενσωματώθηκε κατά τη διάρκεια του τέλους του 18ου αιώνα. Οι Mevlevi μουσικοί είχαν εισέλθει στη κοσμική έντεχνη μουσική από τον 17ο αιώνα και το ύφος του παιξίματος του νεοεξελιγμένου οργάνου τους, του νέυ, επηρέασε την εξέλιξη της ενόργανης τεχνοτροπίας του σεραγιού. Στην Οθωμανική αυτοκρατορία, το ύφος και το είδος, το οποίο ανταποκρινόταν καλύτερα σε μια δημόσια συναυλιακή παράσταση ήταν το ayin των Mevlevi. Οι Mevlevi επέτρεπαν στο κοινό να παρευρίσκεται στις παραστάσεις τους. Οποιοσδήποτε, ακόμα και γυναίκες, μη δερβίσηδες και μη Μουσουλμάνοι ήταν ελεύθεροι να παρευρίσκονται στις παραστάσεις sema. Το ayin των Mevlevi μπορεί να θεωρείται μια έντεχνη μουσική με καθαρά υπερβατική λειτουργία, η οποία συνδυαζόταν στην παράσταση με μυσταγωγικό χορό. Παρόλο που ένας μεγάλος βαθμός θρησκευτικής ανοχής ήταν κομμάτι της παράδοσης των Mevlevi ακόμα και πριν τον 17ο αιώνα, η δημιουργία του ayin, σαν μια δημόσια συναυλιακή παράσταση, ειδικά στην Κωνσταντινούπολη, πρέπει να εκληφθεί σαν ένα κομμάτι της υπάρχουσας τάσης της εκκοσμίκευσης που παρουσιάσθηκε αλλού. Παρομοίως ο ευρέως διαδεδομένος εκλεκτικισμός των άλλων Sunni tarikat που επέτρεπαν πολλαπλές μυήσεις του ίδιου ατόμου και επίσης επέτρεπαν στους sheikh με πολλαπλές μυήσεις να ερμηνεύουν αναμειγμένες παραστάσεις zikr, επιδεικνύει αν όχι εκκοσμίκευση, τουλάχιστον μια φόρμα κοινωνικής ανοχής δημιουργημένη από αυτόν τον τοπικά δημιουργημένο μοντερνισμό.

Μπέης, ακούει γυναίκα με lavta (λαούτο)

Επομένως παρατηρούμε κοινά μοτίβα στη κοινωνική οργάνωση της μουσικής και της κοινωνίας, που στηριζόταν με τη γέννηση μιας ξεχωριστής Οθωμανικής φόρμας και ρεπερτορίου έντεχνης μουσικής και την επεξεργασία ενός δημιουργημένου μουσικού ύφους. Ομολογουμένως, στα τέλη του 16ου/αρχές του 17ου αιώνα ο βαθμός κοινωνικής αλλαγής, ο οποίος επηρέασε τη διάδοση, μετάδοση και απόδοση της μουσικής, είχε φτάσει σ' ένα οριακό σημείο. Ενώ ούτε οι ξένοι δεξιοτέχνες, ούτε οι σκλάβοι μουσικοί εξαφανίστηκαν ολοκληρωτικά, δεν είχαν πια μεγάλη επιρροή και κύρος. Είναι δυνατό να περιγράψουμε μερικές ορατές αλλαγές στις κλασσικές τεχνοτροπίες και τις ενόργανες ορχήστρες οι οποίες αποτελούσαν τον τελευταίο σταθμό για το καθεστώς της μετακλασσικής Οθωμανικής φόρμας της μουσικής οργάνωσης. Κατά τη διάρκεια των δύο αιώνων, μεταξύ του 1650 και του 1850, οι τεχνοτροπίες των κοσμικών, δερβίσικων και θρησκευτικών κλάδων της Οθωμανικής έντεχνης μουσικής δεν υποβλήθηκαν σε κάποια θεμελιώδη αλλαγή. Τα χαρακτηριστικά των τεχνοτροπιών και φορμών που είχαν προκύψει μεταξύ του 1550 και του 1650 (ή μεταξύ 1600 και 1650) σταθεροποιήθηκαν και κάθε τεχνοτροπία εξελίχθηκε σχετικά αυτόνομα. Αυτές οι αλλαγές είναι σημαντικές και κατευθυνόμενες από ένα σκοπό, παρόλο που οι πιο πολλές φαίνονταν τμηματικές την εποχή που πραγματοποιούνταν.

Κατά τις αρχές του 17ου αιώνα, η νέα μορφή κοινωνικής οργάνωσης και τα νέα μουσικά φαινόμενα είχαν εδραιωθεί και σχημάτιζαν μια κοινωνική και μουσική ισορροπία για μια περίοδο ενάμισι αιώνα τουλάχιστον. Το τέλος του 18ου αιώνα φαίνεται να αποτελεί την αφετηρία για μια ακόμα μεταβολή στη δομή της Οθωμανικής μουσικής. Τα βασικά χαρακτηριστικά της κοινωνικής οργάνωσης της έντεχνης μουσικής παρέμειναν μέχρι τον 19ο αιώνα και μερικά ακόμα αργότερα, επιβιώνοντας από αρκετές δομικές αλλαγές στην ίδια τη μουσική.

Ενώ ο σχετικός πλούτος του Οθωμανικού κράτους κατά τη διάρκεια αυτής της εποχής, ήταν αναντίρρητα ένας σημαντικός παράγοντας, είναι πολύ πιθανό ότι η συνεχής εξέλιξη της μουσικής στην αυτοκρατορία, προκλήθηκε από μια κοινωνική ισορροπία που **επέτρεπε σε αρκετές κοινωνικές τάξεις να αλληλεπιδρούν, σ' ένα μουσικό ρεπερτόριο και ύφος το οποίο ήταν ικανό να διατηρεί ένα μεγάλο μέτρο της συνέχειάς του, ενώ ταυτοχρόνως να επιτρέπει σημαντικές αλλαγές**. Οι νέες εκκοσμικευμένες και αρκετά εκ- μοντερνισμένες αντιλήψεις περί επαγγελματισμού, της μουσικής δομής και του ρόλου της ενόργανης μουσικής δημιούργησε μια σύνθεση ικανή να αντέξει τις πολιτικές, οικονομικές και πολιτιστικές αλλαγές, καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορικής Μεσαίας Περιόδου και σε ένα μεγάλο βαθμό της μοντέρνας εποχής, της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Η σημασία των Ρωμιών συνθετών της Πόλης, στην εξέλιξη της μουσικής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είναι πολύ μεγάλη, όσον αφορά τη σύνθεση, τη δεξιοτεχνία και την οργανοποιία. Αναφέρω χαρακτηριστικά ως συνθέτη τον Ζαχαρία τον Χανεντέ (1750).

Ο Ζαχαρίας

Υπήρξε σύγχρονος του Δανιήλ Πρωτοψάλτη, ήταν τραγουδιστής του Παλατιού και συνέθετε κυρίως μπεστέδες (*είδος καλοφωνικών ασμάτων*) που θεωρούνται αριστουργήματα, γι' αυτό και τον κατατάσσουν στους **συνθέτες της πρώτης γραμμής της οθωμανικής μουσικής**. Στους δεξιοτέχνες επιλεκτικά αναφέρω τον Καστοριανό γουναρά **Άγγελο ταμπουρί**, <u>δάσκαλο στο ταμπούρ το πρίγκηπα Δ. Καντεμίρ.</u> Στους οργανοποιούς, τέλος, ο πιο φημισμένος κατασκευαστής ουτιών είναι ο Μανώλης Βένιος (1850-1915), που εισήγαγε πολλές καινοτομίες στην κατασκευή του οργάνου.

Η λόγια μουσική της Πόλης επηρεάστηκε από πολλούς παράγοντες σπουδαιότεροι από τους οποίους για τους Χριστιανούς ρωμιούς συνθέτες είναι:

α) Τα παραδοσιακά τραγούδια και οι χοροί των λαών της Μικράς Ασίας, της Ηπειρωτικής Ελλάδας και των Βαλκανίων.

β) Η εκκλησιαστική μουσική παράδοση του Βυζαντίου, που με τον πλούτο των ήχων της και της φωνητικής τέχνης της ερμηνείας επηρέασε βαθιά την κοσμική μουσική.

γ) Τα μουσουλμανικά τάγματα των Μεβλεβί και των Μπεκτασί, που καλλιέργησαν τη μουσική, την ποίηση και τον χορό και είχαν δεχτεί κατά την περίοδο των Σελτζούκων την επίδραση του χριστιανικού μοναχισμού. Πολλοί Ρωμιοί μουσικοί, μεταξύ των οποίων ο Πέτρος Λαμπαδάριος και ο Ζαχαρίας ο Χανεντές, ήρθαν σε επαφή με τους Μεβλεβί δερβίσηδες, μέσα στα μοναστήρια (*τεκκέ*) και τα σπίτια (Μεβλεβί χανέ) της αδελφότητας.

Ο Πέτρος Πελοποννήσιος / Λαμπαδάριος

Η μουσική αυτή, άγνωστη μέχρι πρόσφατα για τους νέο-Έλληνες, μα διάσημη για όλον τον μουσουλμανικό κόσμο, πρέπει να βρει τη θέση που της αρμόζει στην ιστορία του πολιτισμού, ως συνδετικός κρίκος μεταξύ της εκκλησιαστικής μουσικής και της δημοτικής παράδοσης, αλλά και μητέρα του ρεμπέτικου τραγουδιού που αναπτύχθηκε στα αστικά κέντρα από τους μικρασιάτες πρόσφυγες. Μέσα σε αυτή τη

μουσική θα βρούμε καλαισθησία, μεράκι, ύφος που μπορεί να συγκινεί βαθιά, μα πάνω από όλα το ήθος μιας τέχνης που την διέπουν η αξιοπρέπεια του ανθρώπου και η αγάπη για τη ζωή και τη δημιουργία. Μπορούν επίσης να βρούμε υλικό ήχων και ρυθμών, στη θεωρία και τη πράξη, όλοι οι παίκτες παραδοσιακών οργάνων, όπως το ούτι, το λαούτο, το κανονάκι, το νέυ, η λύρα και ο ταμπουράς.

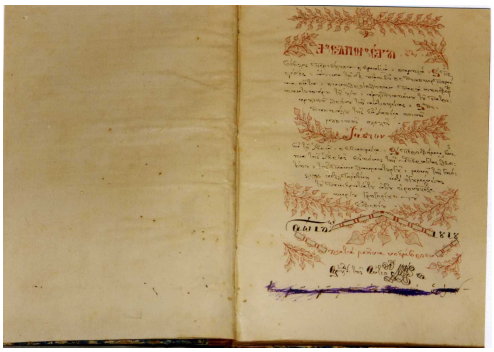
Η Κωνσταντινούπολη, ως αυτοκρατορική πρωτεύουσα για περισσότερους από δεκαέξι αιώνες, ήταν φορέας μιας σχεδόν αδιάκοπης λόγιας παράδοσης, που ως κύριο χαρακτηριστικό έχει -ακόμα και κατά τους μέσους χρόνους- την επώνυμη δημιουργία. Σ' αυτή την πόλη βρίσκεται ο μίτος που συνδέει το αρχαίο παρελθόν του ελληνισμού με το παρόν. Ο πιο δημιουργικός δρόμος για να βρούμε τις βάσεις του λόγιου πολιτισμού μας είναι η μεθοδική έρευνα όλων των γνωστικών περιοχών, στις οποίες μπορούμε να ανιχνεύσουμε τέτοιου είδους δραστηριότητες. Το εγχείρημα αυτό είναι δύσκολο, αν αναλογιστούμε τα ιδεολογικά προβλήματα που ανακύπτουν από το ότι οι Έλληνες έδρασαν σε πολλά ετερόκλητα πολιτιστικά περιβάλλοντα, όπως παραδείγματος χάρη η Ρωμαϊκή και η Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Μέσα στο αστικό περιβάλλον, κυρίως της Πόλης, οι Ρωμιοί μουσικοί, έχοντας ως εφόδια, τη μουσική κληρονομιά του παρελθόντος και το έμφυτο ταλέντο τους, δημιούργησαν συνθέσεις εξαιρετικής ποιότητας. Από αυτές έχουν διασωθεί σχετικά πολύ λίγες. Ενώ δηλαδή γνωρίζουμε ότι στο μεγαλύτερο μέρος της περιόδου βρίσκονταν Ρωμιοί μουσικοί στο Παλάτι και ότι σε μεγάλο βαθμό Ρωμιοί ήταν αυτοί που διαμόρφωναν τη «μουσική της ταβέρνας» (meyhane) - αφού μουσουλμάνοι απαγορευόταν να είναι ιδιοκτήτες ταβέρνες - είναι πολύ λυπηρό το γεγονός ότι δεν έχουν διασωθεί πολλές συνθέσεις τους. Με τις μεταγραφές μουσικών καταγραφών, κυρίως του 17ου και 18ου αι., έχουμε στη διάθεση μας κάπως περισσότερες συνθέσεις τους.

Μία άλλη πηγή που μπορεί να μας διαφωτίσει για τη δράση των λογίων συνθετών, είναι οι «μισμαγιές» με μουσική σημειογραφία για τις οποίες έχουμε αναφερθεί επισταμένως σε άλλο κεφάλαιο.

Από τις χειρόγραφες μισμαγιές, θα λάβουμε υπόψη μας μόνο το χφ. 1428 της Ι.Μ. Βατοπαιδίου του Νικηφόρου Καντουνιάρη ή Ναυτουνιάρη του Χίου, Αρχιδιακόνου του Πατριαρχείου Αντιοχείας, με τον τίτλο «Μελπομένη», το οποίο φωτογραφίσαμε ολόκληρο, τον Αύγουστο του 1997.

Σε αυτή βρήκαμε και τα 3 ψαλτοποιήματα του Π.Π.Γερμανού προς τη δόμνα Αικ. (*Κατήνκω*) Γκίκα που έχουμε παρουσιάσει σε άλλο κείμενό μας.



Το χ.φ Μελπομένη

Η πρώτη αναφορά για μία μη εκκλησιαστική μουσική δραστηριότητα Ρωμιών μουσικών βρίσκεται στο χρονικό «Έκθεσις Χρονική», πιθανώς του Θεοδοσίου

Ζυγομαλά (Σ. Λάμπρος, 1969), που πρωτοεκδόθηκε το 1584 και αναφέρεται στο βίο ορισμένων αυτοκρατόρων, σουλτάνων και πατριαρχών.

Σύμφωνα μ' αυτό το χρονικό, όταν γύρω στα 1480 ο Πορθητής έμαθε ότι οι Ρωμιοί έχουν σύστημα γραφής και καταγράφουν τις μελωδίες, κάλεσε δύο ψάλτες, τον Γεώργιο, τον οποίο κακώς ο Παπαδόπουλος ταυτίζει με τον Γρηγόριο Μπούνη Αλυάτη (Πατρινέλης, 1969), και τον Γεράσιμο:
«*Έμαθε δε και όπως οι Ρωμαίοι οι ψάλται γράφουσι τας των μελωδούντων φωνάς (ώρισε γουν ίνα τραγωδήση τις Πέρσης όνπερ είχεν αυτόν εκλεκτόν επιστήμονα (ετραγώδει ουν εκείνος το τεσνήφι [tasnif], ο δε κυρ Γεράσιμος και Γεώργιος ο ψάλτης έγραφον τας φωνάς (τελειώσαντες δε και σχηματίσαντες αυτό, ώρισεν όπως ψάλλωσι και αυτοί εμπροσθέν του αυθέντη το αυτό και υπέρ τον τραγωδή- σαντα πρώην (ήρεσε τω βασιλεί και απεδέχθη και εθαύμασε την των Ρωμαίων λεπτότητα (έδωκε δε αυτοίς δωρεάς και ώρισεν ό,τι ο αν αιτήσωνται δούνται αυ- τοίς. Ο δε Πέρσης πεσών προσεκύνησεν αυτούς εκπλαγείς το παράδοξον*».

Σε ένα χειρόγραφο της εποχής εκείνης, το οποίο βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθή-κη Αθηνών με τον αριθμό 2401, στο κάτω μέρος του 122ν φύλλου, βρίσκεται μια σύνθεση με τίτλο «Περσικόν» σε περσική γλώσσα, γραμμένη με ελληνικούς χαρακτήρες. Μπορούμε δηλαδή να συμπεράνουμε ότι η καταγραφή που έκαναν οι δύο ψάλτες του προηγούμενου επεισοδίου ήταν πραγματοποιήσιμη με τη σημειογραφία της εποχής και άρα το γεγονός είναι αληθινό. Για εκείνη τη εποχή είναι χαρακτηριστικό το ιστορούμενο από τον Κομνηνό-Υψηλάντη, στο έργο τους «Τα μετά την Άλωσιν (σελ. 139)» , ότι το 1635, ο Πέρσης αυλικός μουσικός Εμιργκέν-ογλούς άκουσε από το παράθυρο του ένα «Ρωμαίο» να τραγουδά πολύ ωραία. Αφού του έδωσε συγχαρητήρια και «δώρον αξιόλογον» είπε στο Σουλτάνο που παρευρισκόταν εκεί τα εξής: «*Οι ιστορικοί μας ομολογούσι τας αρετάς αυτών [των Ρωμιών], αλλά εγώ εις τόδε δεν είχον συνομιλήσει τινί αυτών, όπου να με φανή αξίας δια την υπόληψιν κα την φήμην όπου είχαν αποκτήσει εις τους παρελθόντας χρόνους [...] ήθελα νομίσει ευτυχή εμαυτόν αν εγινόμην μαθητής αυτού του Ρωμαίου*».

Εκείνη την περίοδο, -*όπως προαναφέρθηκε*-, βρισκόταν στην Αυλή ως μουσικός και μεταφραστής ο Πολωνός αιχμάλωτος, Μπομπόβσκι , που είναι ο πρώτος που κατέγραψε, σε δυτική σημειογραφία της εποχής του, μια συλλογή επωνύμων, αλλά και μη, μουσικών κομματιών. Σ' αυτή τη συλλογή για πρώτη φορά συναντάμε κομμάτι ενός συνθέτη με το όνομα «Papaz» (σελ. 210). Μισό αιώνα αργότερα, σε αντίστοιχη συλλογή του Δημητρίου Καντεμίρ συναντάμε κομμάτια που είχαν για συνθέτες «Papaz», «Ferruh papaz», «Ruhban» (ιερομόναχος) κ.ά.

Για τη δράση τυχόν ιερέων μουσικών δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα. Χαρακτη-ριστική ίσως περίπτωση είναι ο Πρωτοψάλτης Θεοφάνης Καρύκης (1578), ο οποίος αργότερα έγινε και Πατριάρχης. Για τη μουσική δραστηριότητα του Καρύκη γνωρίζουμε ότι, εκτός από Πρωτοψάλτης, ήταν ο πρώτος μεταβυζαντινός που συνέθεσε «εθνικά» κομμάτια και δεν είναι διόλου απίθανο να είναι ένας από τους προαναφερθέντες ιερείς μουσικούς. Π.χ. μετά το «εθνικό» του κράτημα στο χφ. 305 Ι.Μ. Ξηροποτάμου, φ. 310, ακολουθεί ένα «περσικόν» σε ήχο πλάγιο του τετάρτου (Rast).

Λίγο νωρίτερα, το 1562, ένας άλλος λόγιος ιερομόναχος, ο Λεόντιος, ο επονομαζόμενος Κουκουζέλης, καταγράφει στον κώδικα 1189 της Ι.Μ. Ιβήρων δύο συνθέσεις, τη μία με ελληνικούς στίχους και την άλλη με στίχους στα οθωμανικά. Πρόκειται για δύο λόγιες συνθέσεις, γιατί από τη δομή του στίχου και από τα ενδιάμεσα παρεμβαλλόμενα «τερενούμ» φαίνεται ότι δεν είναι δημοτικά τραγούδια.

Όπως αναφέρει ο Π. Ταμπούρης τέτοιου είδους συνθέσεις καταγράφονται και σε άλλους κώδικες, όπως για παράδειγμα στον κώδικα 1080 της Ι.Μ. Ιβήρων, γραμμένο από τον Κοσμά ιερομόναχο Μακεδόνα τον Ιβηρίτη το έτος 1668.

Συνοψίζοντας μπορούμε να ισχυριστούμε ότι μέχρι τα μέσα του 17ου αι., μάλλον δεν υπήρχαν ελεύθεροι Ρωμιοί μουσικοί μέσα στο σεράι, αν αφαιρέσουμε τους τυχόν δούλους, άνδρες και γυναίκες και τους devsirme γενίτσαρους, αφού την μουσική του σεραγιού, τουλάχιστον κατά τίτλο, φαίνεται να επηρέαζαν, κυρίως Πέρσες. Οι ελεύθεροι Ρωμιοί συνθέτες, φαίνεται πως περιορίζονταν στις συνάξεις των ομόδοξων Ρωμιών αριστοκρατών, στις ταβέρνες, που ήταν ο κατεξοχήν χώρος έκφρασής τους, και φυσικά στην εκκλησιαστική μουσική.

Οι Ρωμηοι/Έλληνες συνθέτες των καλοφωνικών ειρμών και των κρατημάτων, ήταν:

Γεώργιος Πράσινος. Ο συνθέτης της "Ψαλτήρας". Ιερέας, Οικονόμος και Πρωτοψάλτης από την Αθήνα. Έζησε πριν την άλωση.

Πέτρος Γλυκύς ο Μπερεκέτης, επωνυμούμενος από την τουρκική λέξη μπερεκέτ (αφθονία). Ήταν περίφημος συνθέτης εκκλησιαστικής μουσικής του 18ου αιώνα.

Παναγιώτης Χαλάτζογλου. Πρωτοψάλτης και Κωνσταντινοπολίτης στην καταγωγή. Έζησε τον 18ο αιώνα. Μαθήτευσε στην μονή Βατοπαιδίου του Αγίου Όρους, στον ονομαστό μουσικό της εποχής Δαμιανό.

Λέγεται ότι συνέτεμνε τις μελωδίες των μελωδικών "Θέσεων", είτε τις μετέβαλλε αποβλέποντας στο μελωδικότερο και εκφραστικότερο. Πέθανε το 1748, την ημέρα της Μεγάλης Παρασκευής.

Δανιήλ Πρωτοψάλτης. Έζησε τον 18ο αιώνα. Γεννήθηκε στον Τύρναβο της Θεσσαλίας. Ήταν μαθητής του Π. Χαλάτζογλου. Ο Χρύσανθος Μαδυτινός αναφέρει στο "Θεωρητικό Μέγα της Μουσικής" (1814) για τον Δανιήλ: "Προτέρημα δε του Δανιήλ είναι το εμβριθές και πλούσιον της ευρέσεως, διότι όταν έμβαινεν εις φθοράν, επέμενε κατακόρως εις το μέλος της, εκείθεν ταχέως μη μεταβάνων. Τούτο δε μάλιστα το αξιέπαινον του μελοποιού... Φίλος δε ων ο Δανιήλ τω Ζαχαρία τω Χανεντέ (μελωδού), εμάνθανε παρ' αυτού πολλά περί της εξωτερικής μουσικής ωσαύτως και ο Ζαχαρίας εδιδάσκε του Δανιήλ αμοιβαίως εκκλησιαστικά μέλη". Ο Δανιήλ εμέλισε ύμνους, κρατήματα, δοξολογία σε ήχο Βαρύ επτάφωνο, ένα πολυέλεο "Δούλοι Κύριον", χερουβι- κά κ.α. Πέθανε την 23 Δεκεμβρίου 1789.

Μελέτιος ο Σιναΐτης ο Κρης (ο παλαιός). Έζησε στις αρχές του 18ου αιώνα. Έχει συνθέσει κυρίως καλοφωνικούς ειρμούς.

Σημαντικοί Ρωμιοί συνθέτες κοσμικής (εξωτερικής) μουσικής

Αυτοί είναι: Ο Αγγελής

Στο δεύτερο μισό του 17 αι. έχουμε τη δραστηριότητα του Αγγελή. Ήταν μουσικός στο Παλάτι και μάλιστα ο πιο ακριβοπληρωμένος, αφού έπαιρνε μισθό 40 ακτσέδες ημερησίως. Ο Αγγελής ήταν tanburi, δηλαδή έπαιζε ταμπούρ. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι είναι ο πρώτος αυλικός μουσικός που στις πηγές αναφέρεται ως «tanburi»/

Ο Ταταρικής μάλλον καταγωγής, Μολδαβός χριστιανός ορθόδοξος πρίγκηπας Δημήτριος Cantemir (1673-1727), ήταν γιος του Κωνσταντίνου, βοεβόδα της Μολδοβλαχίας. Το ενδιαφέρον του για τη μουσική εκδηλώθηκε εξαιτίας του πατέρα τους, αφού και αυτός μάλλον ήταν μουσικός, οπότε διετέλεσε μαθητής του Αγγελή, λόγω δε της χριστιανικής του πίστης, λογίζεται ως Ρωμιός συνθέτης της οθωμανικής μουσικής.

Η οικογένειά του, προφανώς είχε από παλιά, μουσικά ενδιαφέροντα, αφού, από την εποχή που ήταν εγκατεστημένη στην Κριμαία, ένας Τάταρος ηγεμόνας, πρόγονος του Δημητρίου, ήταν συνθέτης. Υπάρχει μάλιστα και μια σύνθεση του στο χειρόγραφο του προαναφερθέντος Wojciech Bobowski σε makam neva. Το 1687, σε ηλικία 14 χρόνων, έφτασε στην Πόλη. Εκτός των άλλων ενασχολήσεων, έμαθε και μουσική από τον Ahmed Celebi, αλλά και από τον Αγγελή, όπως ήδη αναφέραμε.

Όπως αναφέρει ο Παπαδόπουλος (Συμβολαί), «Δεξιώς εχειρίζετο και τον αραβικόν πλαγίαυλον [νέι] ως και τη πανδουρίδα [tanbur]». Υπήρξε συγγραφέας πολλών ιστορικών και λοιπών συγγραμμάτων, όπως το περίφημο Historia Incrementorum atque Decrementourm aulae Othmanicae, 1716 (Ιστορία της ανόδου και της πτώσης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας).

Ο Cantemir φέρεται και ως συγγραφέας θεωρητικού βιβλίου στα Ελληνικά, το οποίο υποστήριξε ότι «βρήκε» ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου. Εκτός των άλλων ο Δημήτριος Cantemir, ήταν και συνθέτης. Λέγεται ότι συνέθεσε πάνω από από 150 κομμάτια, εκ των οποίων η Ρουμάνα μουσικολόγος J. Popesku κατάφερε να συγκεντρώσει μόνο 43 που επιβίωσαν και αποδίδονται σ' αυτόν. Ειδικότερα, το Νο 39 της συλλογής της J. Popesku μπορούμε να δούμε ότι είναι ένας beste, χωρίς τους στίχους, και είναι αποθησαυρισμένο από τη συλλογή του Hasan Talaat.

Αυτό το κομμάτι, όπως υποστηρίζει ο Π. Ερευνίδης, κακώς αποδίδεται από τις οθωμανικές πηγές στον Cantemir, αφού, όπως προκύπτει στη σελίδα 339, του χφ. «Μελπομένη» (αρ. 1428 Ι.Μ.) Ι.Μ. Βατοπεδίου, το συνέθεσε ο δραγουμανάκης Γεώργιος Νικολάου Σούτζος. Όπως μάλιστα αναφέρει ο συγγραφέας της «Μελπομένης» Νικηφόρος Καντουνιάρης ή Ναυτουνιάρης, αυτόν τον μπεστέ τον συνέθεσε ο προαναφερθείς Γεώργιος «ένεκα της αποθανούσης θυγατρός αυτού» και μάλιστα τον είχε ακούσει από τον ίδιο τον συνθέτη. Το κομμάτι αυτό έχει και στίχους στα οθωμανικά (Suhmesrebdir, zarif). Φαίνεται λοιπόν ότι ο Cantemir συνέθεσε μόνο οργανικά κομμάτια, γιατί όλες οι υπόλοιπες συνθέσεις που αποδίδονται σ' αυτόν είναι οργανικές.

Για έναν άλλο μουσικό από τη Μολδαβλαχία γνωρίζουμε πολύ λίγα, και αυτά από μια υποσημείωση στον Παπαδόπουλο (σελ. 345), όπου αναφέρεται ως Μυρώνης (Kemani Myron), καταγόμενος από το Ιάσσιο (πέθανε το 1842). Ο Μυρώνης η Μύρων (βιολί), μαζί με τον περίφημο Εβραίο Ισαάκ Fresko-Romano (ταμπούρ), ήταν οι σημαντικότεροι μουσικοί του Παλατιού στην εποχή τους. Γνωρίζουμε μάλιστα ότι οι μισθοί αυτών των δύο μουσικών ήταν 80 και 40 ακτσέδες αντιστοίχως. Αργότερα ο Ισαάκ έμαθε βιολί, προφανώς από τον Μυρώνη.

Ισαάκ Fresko-Romano

Μαθητής του Μυρώνη ήταν ο Γιωβαννίσκος ο Μολδοβλάχος, ο οποίος «*ηγαπάτο μεγάλως υπό του Σουλτάνου Μαχμούτ και των υπουργών αυτού και αυλικών, εδίδασκε δε την μουσικήν εις τα ανάκτορα και ελάμβανε επί τούτω γεναίαν σύνταξιν*». Κατά τον Κυριάκον Φιλοξένην τον Εφεσιομάγνητα, «εγένετο θύμα του πάθους της μέθης, διότι το 1840 εν καταστάσει μέθης διατελών, εις τας οδούς της Αιγύπτου κατεκάη εν ώρα νυκτός εκ των φλογών, αι οποίαι εκ του κρατουμένου υπ' αυτού και αναφλεγέντος χαρτίνου φανού μετεδόθησαν και εις τα ενδύματα αυτού».

Αλλά ας γυρίσουμε στους γνωστούς μουσικούς που έδρασαν μετά τον Cantemir:
Ο Χανεντές Ζαχαρίας, ο «Θεσπέσιος»

Γύρω στα 1700, έδρασε, ένας από τους μεγαλύτερους Ρωμιούς συνθέτες της Πόλης, ο περίφημος Ζαχαρίας ο Χανεντές (1680-1750), «Βυζάντιος την πατρίδα, φίλος και σύγχρονος του Δανιήλ Πρωτοψάλτου παρ' ου εδιδάχθη και την εκκλησιαστικήν μουσικήν». Όμως και ο ίδιος εδίδαξε την εξωτερική μουσική στον Δανιήλ.

Αναφέρει λοιπόν ο Χρύσανθος: «Εμέλιζε, λέγουσί τινες, ο Ζαχαρίας ειρμούς, έγραφε δε το μέλος αυτών με τους μουσικούς χαρακτήρας ο Δανιήλ (όμως επειδή δεν τους παρέδωκεν εις τους μαθητάς του, το μέλος αυτών αγνοείται, με όλον ότι πολλοί „άλτι τους έχουσιν».

Ο Ζαχαρίας ως αυτοκρατορικός μουσικός επί σειρά ετών, τραγουδούσε στο Παλάτι δικά του κομμάτια, με αποτέλεσμα ο σουλτάνος να εκφράζει συχνά την ευχαρίστησή του (Selahi Efendi, Ημερολόγια). Έπαιζε επίσης και ταμπούρ. Το κυρίως επάγγελμά του ήταν γουναράς και σε πολλές παλιές αναφορές εμφανίζεται μ' αυτή την ιδιότητά του, επίσης και ο Ζαχαρίας είχε όνομα στα τουρκικά, όπως και πολλοί άλλοι Ρωμιοί συνθέτες πιο πριν. Το όνομα αυτό ήταν «Mir Cemil», που μεταφράζεται «Θεσπέσιος Κύριος». Επειδή λοιπόν σε πολλά παλαιά χειρόγραφα αναφέρεται μια ως Ζαχαρίας και μια ως Mir Cemil, πολλοί σύγχρονοι Τούρκοι μουσικολόγοι, πιστεύουν ότι υπάρχει πιθανότητα να έγινε μουσουλμάνος στα τελευταία χρόνια. Αυτό όμως δεν είναι δυνατό να συμβαίνει, γιατί τότε δεν θα αναφερόταν από τις Ελληνικές πηγές ως Ζαχαρίας. Αλλά και από τις οθωμανικές πηγές δεν θα αναφερόταν μόνο με το «μουσουλμανικό» του όνομα (Cemil), αλλά και με τα δύο συγχρόνως.

Το «Mir Cemil» είναι λοιπόν ένα παρατσούκλι και όχι ένα όνομα, πράγμα σύνηθες για την εποχή εκείνη, αλλά και αργότερα, όπου πολύ συχνά, όπως γνωρίζουμε, το όνομα π.χ. Θεόδωρος γινόταν «Tanri Verdi».

Όπως μάλιστα αναφέρει ο Yilmaz Oztuna, το ύφος των συνθέσεων του, αποπνέει έναν «ορθόδοξο μυστικισμό» και οι μουσικές του γραμμές είναι βαριές και εξαιρετικά δεμένες. Είναι πράγματι τόσο αρμονικές οι μελωδίες του και το δέσιμο της κάθε νότας με την προηγούμενη, που τα κομμάτια του μοιάζουν με ένα πλεκτό, όπου όχι μόνο οι κόμποι του είναι καλά πλεγμένοι αλλά και το τελικό σχέδιο είναι μεγαλειώδες. Ο Ζαχαρίας συν τοις άλλοις συνέθεσε και εκκλησιαστικά μαθήματα. Πέθανε περί τα 1750, πράγμα που σημαίνει ότι ο Δανιήλ ήταν φίλος του όταν ο Ζαχαρίας διένυε τα χρόνια της νεότητάς του.

Ο **Πέτρος ο Πελοπόννησος**/ Λαμπαδάριος . Ήταν σύγχρονος του Δανιήλ και όλες οι Ελληνικές πηγές, όπως ο Χρύσανθος και ο Παπαδόπουλος, τον αναφέρουν ως τον πιο γνωστό μουσικό της εποχής του. Για τους Ρωμιούς, ο Πέτρος ήταν ο μεγαλύτερος "εξωτερικός" μουσικός που ανέδειξε η ομογένεια. Έχαιρε της εκτιμήσεως όχι μόνο των Mevlevi Δερβίσων, αλλά και αυτού του Σουλτάνου. Είναι

πολύ γνωστές οι δύο μαρτυρίες που αναφέρει ο Παπαδόπουλος και που έχουν ώς εξής:

Α. Υπό των εγκρατών της αραβοπερσικής μουσικής ο Πέτρος εκαλείτο και εκηρύττετο Χότζας (διδάσκαλος), και εκ κοινής συμφωνίας ουδέν υπ' αυτών ποίημα εμουσουργείτο άνευ της αδείας αυτού, διότι ό,τι εκείνοι επί μακρόν μοχθούντες εμέλιζον, αυτός άπαξ ακούων ψαλλόμενον είχε την δεξιότητα αμέσως διά της οξείας αυτού αντιλήψεως να το υποκλέπτει δια της μουσικής γραφής και καλλωπίζων να το παρα- δίδη εις αυτόν τον μελοποιήσαντα ως νεοφανές δήθεν ποίημα αυτού. Ένεκα δε της παραμίλλου ταύτης αντιλήψεως και μιμήσεως του διέσωσε ποτέ και την υπόληψιν των Οθωμανών του παλατιού μουσικών. Και ιδού πώς. Τω 1770 αφίκοντο εκ Περσίας εις Κωνσταντινούπολιν τρεις Οθωμανοί χανεντέδες φέροντες εν νέον και ανέκδοτον άσμα αυτών, όπερ επί μακρόν χρόνον συντάξαντες, προυτίθεντος να ψάλωσι το πρώτον ενώπιον του Σουλτάνου την ημέραν του Βαϊραμίου. Τούτο εθεώρουν ως προσβολήν και εδυσθύμουν οι αυλικοί μουσικοί και πάντες οι έμπειροι μουσικοί της Κωνσταντινουπόλεως. Τέλος απεφάσισαν να ζητήσωσι τας περί τούτο οδηγίας του περιωνύμου μουσικού Πέτρου. Τη συμβουλή δε του ομογενούς μουσικοδιδασκάλου το άσμα κατεσχέθη δια τους ακολούθου τεχνάσματος: Τους τρεις ξένους μουσικούς προσεκάλεσαν εις γεύμα οι δερβίσιδες του εν Πέραν Τεκκέ (μοναστηρίου), οίτινες αφ' αου διηρέθησαν εις τρεις τάξεις κατά τους εαυτών βαθμούς, πρώτον ενεφνίσθη ενώπιον των ξένων η μία τάξις, η προσφέρουσα δήθεν το γεύμα, ητις αφού συνευθύμησε παρεκάλεσε τους εκ Περσίας μουσικούς να τραγωδήσωσι κατ' αρχάς μεν εκ των συνήθων ασμάτων μετά των μουσικών οργάνων, είτα δε και το άσμα, όπερ έμελλον να ψάλωσι κατά την εορτήν του Βαϊραμίου ενώπιον του Σουλτάνου. Η παράκλησις των δερβίσιδων εισηκούσθη, ο δε Πέτρος εν καταλλήλω θέσει διαμένων κεκρυμμένος υπέκλεπτε δια της μουσικής γραφής το άσμα. Αλληλοδιαδόχως παρέστησαν εν τω γεύματι και οι αποτελούντες την δευτέραν και τρίτην τάξιν των Δερβίσιδων, οι δε μελωδοί προς ευχαρίστησιν αυτών επανελάμβανον το άσμα (ούτω λοιπόν το άσμα εψάλη τρις, ο δε Πέτρος, αφού εκαλλώπισε τούτο και έγραψεν επί του χάρτου, είτα εφαίνετο ερχόμενος εκ του προαυλίου του Τεκκέ προς το μέρος του συμποσίου. Πάντες οι συνδαιτυμόνες Δερβίσιδες προεξανέστησαν προς υποδοχήν του Πέτρου λέγοντες «Χότζα γκελίορ» (ο διδάσκαλος έρχεται) (αμέσως δε τον μεν Πέτρον συνέστησαν προς τους τρεις ξένους μουσικούς ως τον άριστον μουσικόν, του δε ξένους προς τον Πέτρον ως εξόχους μουσικούς και ψάλλοντος ασμά τι αυτών αμίμητον. Αφού δε εψάλη και πάλιν το άσμα υπό των ξένων μουσικών προς ευχαρίστησιν και του ρωμαίου διδασκάλου των Δερβίσιδων, ο Πέτρος παρετήρησε μετά σοβαρότητος αυτοίς ότι το ψαλέν είναι μελοποίημα αυτού, και ότι τούτο μαθητής τις αυτού εκ των διεσπαρμένων εις Αραβίαν και Περσίαν εδίδαξε προς αυτούς αναμφιβόλως ουχί εντελώς και ακριβώς. Επί τούτω οι ξένοι μουσικοί εταράχθησαν ισχυριζόμενοι ότι το μουσούργημα είναι έργον αυτών, ότι προς σύνθεσιν αυτού μεγάλως εμόχθησαν, και ότι αφίκοντο εις Κωνσταντινούπολη όπως ψάλωσιν αυτό το πρώτον ήδη ενώπιον του Σουλτάνου κατά το Βαϊράμιον (ο δε Πέτρος εξήγαγεν εκ του θηλακίου του το άσμα και έψαλεν αυτό κεκαλλωπισμένον προς πανδουρίδα. Σοβαρά δε επί τέλους λογομαχία συνήφθη μεταξύ αυτών, καθ' ην, εις των ξένων μελωδών κατέθραυσεν εν παραφόρω οργή την πανδουρίδα του Πέτρου, έτερος δε εξ αυτών γινώσκων ότι οι Γραικοί έχουσι γραπτήν μουσικήν ενόησε τον δόλον και ώρμησε να φονεύση τον Πέτρον δια του εγχειριδίου του. Εκ του τολμήματος τούτου επωφεληθέντες οι Δερβίσιδες έδησαν τας χείρας και τους πόδας των τριών μελωδών και τους

εφυλάκισαν εις τι μέρος του Τεκκέ, αφού προηγουμένως τους ενέπτυσαν και τους εξύβρισαν. Μετ' ολίγας ημέρας εξωρίσθησαν οι ξένοι μελωδοί ως αγύρται, και ούτω διεσώθη η υπόληψις και αξιοπρέπεια των μελωδών της Κ/πόλεως, ταύτα ενέπλησαν χαράς τους αυλικούς μουσικούς, οι δε Δερβίσιδες εις ένδειξιν ευγνωμοσύνης προς τον Πέτρον ενέγραψαν το όνομα αυτού «***Χιρσίζ Πέτρος***» εις το ιερόν δελτίον της παρουσίας των ενδόξων αυτών σέχιδων.

Β. Ως εκ του προεκτεθέντος ιστορικού, η φήμη του Πέτρου έφθασεν εις τας ακοάς του φιλομουσοτάτου Σουλτάνου Χαμίτ του Α, όστις και διέταξεν όπως ελευθέρως ει- σέρχηται ο έξοχος μουσικός εις τα ανάκτορα. Αλλά το εξής αξιομνημονευτόν γεγονός εκίνησε την μήνιν του Σουλτάνου κατά του Πέτρου: Ημέραν τινά ο Σουλτάνος αναχωρήσας εκ των ανακτόρων του Βυζαντίου μετέβη εις το κατά Μπαλούκ Παζάριον τέμενος (Γενή Τζαμί), δειπνήσας δε διενυκτέρευσεν εις το περίπτερον του τεμένους. Την αυτή εσπέραν κατά σύμπτωσιν μετέβη και ο Πέτρος προς επίσκεψιν τους εν τω ρεθέντι τεμένει μεγαλοφωνοτάτου μεϊζίνη (ιεροψάλτου), παρω και συνεδείπνησε. Κατά το δείπνον πολύς λόγος εγένετο περί του περιωρισμένου μέλους «σελάκ» του επί δύο ήχων ψαλλομένου (ο δε ημέτερος μουσικός ανέλαβε να ψάλη αυτό και εις άλλον ήχον προς το λυκαυγές, αλλά δεν ήθελε να ανέλθη εις τον μιναρέ(ο μεϊζίνης δια να ωφεληθή εκ της τέχνης του Πέτρου θεις κατά χώραν πάντα θρησκευτικόν λόγον υπεχρέωσε τον μουσικοδιδάσκαλον να ψάλη το «σελάκ» από του μιναρέ. Αφού ικανοποιήθη ο πόθος του μεϊζίνη, ο Πέτρος είτα επορεύθη εις Φανάριον. Αλλ' ο μουσικώτατος Σουλτάνος ακούσας το ψαλέν, ηθέλησε την πρωίαν να μάθη τον εις νεώτερον μέλος ποιησαντα το «σελάκ». Πληροφορηθείς δε τα καθέκαστα, εχολώθη λίαν και διέταξε δύο εισαγγελείς όπως μεταβώσιν εις τα ημέτερα πατριαρχεία και αναγγείλωσι τω Πατριάρχη την ασύγνωστον τόλμην του μουσικοδιδάσκαλου, συλλάβωσι δε και απαγάγωσι τον τολμητίαν εις το σεχουλισλαμάτον διά να γείνη η ανάκρισης αυτούς θρησκευτικώς. Εν τη ανακρίσει ο Πελοποννήσιος μουσικός ουδέν έλεγεν, αλλά τον φρενοβλαβή προσποιούμενος έβλεπεν άνω κάτω, δεξιά και αριστερά, μάλλον δε εθεώρει την ομαλήν και επίπεδον αίθουσαν του κριτηρίου. Εις επίμετρον δε προσέθηκεν «Ω τι ωραίος εδώ τόπος δια να παίζη τινάς καρύδια» και ευθύς αναπηδήσας εις το μέσον εξήγαγεν εκ του θυλακίου του κάρυα και ήρξατο παίζων, αδολεσχών και προσβάλλων τους παρακωλύοντας τας ενέργειας αυτού. Τότε πάντες οι συνανακειίμενοι έκραξαν «βαχ, ζάβαλη, γιαζήκ, τιβανέ ολμούς» (ω, ο ταλαίπωρος, άδικον, ετρελλάθη), και ενεκρίθη να οδηγηθή εις το εν Εγρή-καπού κείμενον εθνικόν φρενοκομείον, ένθα τα πάντα εχορη- γούντο αυτών, κελεύσει σουλτανική, πλην χάρτου και μελάνης. Και την έλλειψιν ταύτην εθεράπευσεν ο ευφυής Πέτρος, διότι παρά μεν των επισκεψαμένων αυτόν μαθητών της σχολής Εγρή-καπίου έλαβε χάρτην, εκ δε των προσενεχθέντων αυτών βυσσίνων εσχημάτισε μελάνην και δια του μίσχου αυτών έγραψεν το εν εκ των τριών εις ήχον **Πλ. Β αργών πασαπνοαρίων του όρθου, όπερ και Βυσσινόγραφον καλείται**. Μετά τεσσαρακονθήμερον δε εν τω εθνικώ φρενοκομείω διαμονήν, επετράπη τω Πέτρω, ως ιαθέντι δήθεν, να εξέλθη και να εξακολουθήση τα καθήκοντα αυτού εν τε τη Μ. Εκκλησία και εν τοις Ανακτόροις.

Ο αξιύμνητος μουσικοδιδάσκαλος ετελεύτησε τω 1777, καθην δε ημέραν ετελείτο η κηδεία αυτού εν τω πατριαρχικώ ναώ συνέρευσαν εκ πάντων των Τεκκέδων της βασιλευούσης οι Δερβίσιδες, οίτινες εζήτησαν την άδειαν παρά του τότε Πατριάρχου Νεοφύτου όπως και αυτοί εις ένδειξιν σεβασμού προς τον κηδευόμενο διδάσκαλον ψάλωσιν κατά την εκφοράν επί του νεκρού την πένθιμον ωδήν μετά την πλαγιεαύλων. Ο δε Πατριάρχης απήντησε «Συναισθάνομαι και εγώ την υμετέραν

μεγίστην λύπην την οποίαν προυξένησεν εις όλους μας ο θάνατος του μακαρίτου διδασκάλου (δεν σας λέγω μεν το όχι, αλλ' ίνα μη δυσαρεστηθή η Υψηλή Πύλη, παρακαλώ πάντας υμάς όπως ακολουθήσητε άχρι του τάφου, και εκεί πράξατε το προς αυτόν καθήκον υμών». Εις τους συμπαθείς τούτους λόγους του Πατριάρχου υπήκουσαν οι Δερβίσιδες και ηκο- λούθησαν μετά δακρύων τον νεκρόν μέχρι του εν Εγρηκαπίω νεκροταφείου των Ορθοδόξων. Αφού δε ο νεκρός ετέθη εν τω τάφω και εψάλη το νενομισμένον τρισά- γιον, κατόπινπερικυκλώσαντες οι Δερβίσιδες τον τάφον, έψαλον αυλώδως παθητικώ- τατα. Εις δε των μεγάλων Δερβίσιδων καταβάς εις τον τάφον και κρατών ανά χείρας ως λαμπάδα Διδάσκαλε, λάβε και αφ' ημών των ορφανών μαθητών σου το τελευταίον τούτον δώρον, ίνα συμψάλλης άσματα δι' αυτού εις τονΠαράδεισον μετά των αγγέλων». Τον δε πλαγίαυλον θεις εις τας αγκάλας του νεκρού, εξήλθε του τάφου ενδρα- κρυς. Είτα οι Χριστιανοί, κατά τα νενομισμένα, έθαψαν τον Πέτρον.

Το σημαντικό είναι ότι **είχε το παρατσούκλι «Κλέφτης»**, γιατί είχε τη δυνατότητα να καταγράφει σε εκκλησιαστική σημειογραφία όποιο κομμάτι που άκουγε μόνο μια φορά. Αναφέρει μάλιστα ο Χρύσανθος ότι «εμέλισε και στίχους πολιτικούς [στα ελληνικά] κατά τα μακάμια των Οθωμανών [μάλλον αναφέρεται στις δικές του συνθέσεις που υπάρχουν στον πιθανώς αυτόγραφο κώδικα της συλλογής «Γριτσάνη» στην Μητρόπολη Ζακύνθου, ή και την προαναφερθείσα «Μελπομένη»] και τους ρυθμούς αυτών. Ευρέθησαν έτι εν τοις σημειώμασιν αυτού γεγραμμένα με τους μουσικούς χαρακτήρας του φασλιά και πεσρέφια, δια ταύτα ωνομάσθη και **Μέγας διδάσκαλος**».

Είναι πολύ περίεργο όμως, το ότι ένας συνθέτης τέτοιου βεληνεκούς, δεν είναι γνωστός στους σύγχρονους Τούρκους. Βέβαια υπάρχει ένας συνθέτης της αυλής και διδάσκαλος με το όνομα Πετράκης. Για πρώτη φορά εμφανίζεται στις συλλογές με νότες του Χουμπαρτζούν και, αν και δεν προσδιορίζεται πότε έζησε, αναφέρεται ως Πετράκης ο Μέγας (Petraki-i Kebir). Αυτή η πληροφορία όμως διασταυρώνεται με αυτή του Χρύσανθου, καθώς μας αναφέρει ότι ο Πέτρος ο Λαμπαδάριος, ονομαζόταν Μέγας διδάσκαλος (το Μ με κεφαλαίο που υποδηλώνει ότι το «μέγας» ήταν τίτλος και όχι παρατσούκλι). Έτσι λοιπόν, όπως φαίνεται, μάλλον ο Petraki των οθωμανικών πηγών, ταυτίζεται με τον Πέτρο Πελοποννήσιο.

Είναι χαρακτηριστικό, επίσης το ότι παλαιότερα αναφερόταν ως Θεργιακλής, γιατί το όνομα Petraki και το παρατσούκλι Teryiaki στα οθωμανικά προσομοιάζουν. Αλλά και από τις Ελληνικές πηγές αναφέρεται ο Λαμπαδάριος με το χαϊδευτικό "Πετράκης", όπως στο χφ. 274 της Ι.Μ. Ξηροποτάμου, φ. 129r. Ο Πέτρος πέθανε το 1778 «λοιμού παρανάλωμα γενόμενος».

Ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης (1778-1821), έγραψε περίπου 30 τραγούδια κατά τον τρόπο των αραβοπερσικών μακαμίων. Είχε δάσκαλο τον περίφημο χανεντέ Ντεντέ Ισμαηλάκη. Ήταν γνώστης της εξωτερικής μουσικής και έπαιζε καλά το ταμπούρι.
Έγραφε ο ίδιος τους στίχους των τραγουδιών, πολλά από τα οποία αφιερώνονται έμμεσα σε πρόσωπα όπως Αλεξάνδρα, Ταρσίτζα, Σμαράγδα κ.ά. με την ακροστοιχίδα τους.

Ανέστης χανεντές, ο Ανδριανοπολίτης. Ήταν νεωκόρος στον ναό του Αγίου Νικολάου στον Γαλατά. Μαθητής του περίφημου χανεντέ Γεωργάκη, εμελοποίησε και κατέγραψε στην σημειογραφία της Ελληνικής μουσικής διάφορα δικά του "μελίρρυτα" τραγούδια. Έπεσε θύμα του φθόνου ορισμένων αρμενίων χανεντέδων, από τους οποίους δολοφονήθηκε το 1858.

Σωτήριος Βλαχόπουλος. Μαθητής του Χουρμουζιού του Χαρτοφύλακος και γραμματέας του προαναφερθέντος χανεντέ Γεωργάκη Πάντζογλου. Δίδαξε μουσική στην Πατριαρχική σχολή και εξέδωσε στα 1848 την συλλογή τραγουδιών "Αρμονία".

Ο Σιβελιόγλου Γεωργάκη, οι δύο τυφλοί Γιώργηδες και ο Γεωργάκη Χανεντέ (Πάντζογλου), συγχέονται από τον Παπαδόπουλο και από τους σύγχρονους Τούρκους μουσικολόγους και αυτό γιατί υπάρχουν δύο Τζώρτζηδες που παίζουν βιολί και μάλιστα είναι τυφλοί. Ο ένας δρα ανάμεσα στα 1750-1760 και ο άλλος γύρω στα τέλη του 18ου αιώνα και αυτοί είναι οι εξής, όπως τους σταχυολόγησε ο **Παύλος Ερευνίδης:**

Ο Γιώργης ο «Παλιός»

Ο Παπαδόπουλος αναφέρει ότι ο Στραβογιώργης, που πέθανε το 1810 και εισήγαγε το μέγα βιολί στην οθωμανική μουσική, «μετεχειρίζετο ιδία την τετράχορδον λύραν [βιολί] εις ην προσέθηκεν ούτος και ετέρας τρεις χορδάς και απετέλεσε την επτάχρονη λύραν [το μέγα βιολί sine keman]». Όμως ο πραγματικός Γιώργης που εισήγαγε το μέγα βιολί είναι ο Παλιός, αφού υπάρχει σύγχρονη μαρτυρία του Charles Fonton, ο οποίος το 1753-1760 αναφέρει ότι «ο τυφλός Γιώργης που παίζει στο παλάτι εισήγαγε το βιολί».

Ο Γιώργης ο Παλιός και το βιολί

Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η περίπτωση της χρήσης του «sine keman» («βιολί τους στήθους»). Καταρχήν ο Παπαδόπουλος, όπως και ο Χρύσανθος, έχουν υπόψη τους τον σύγχρονο τους τύπο βιολιού και όχι τη viole d' amour των μέσων του 18ου αι. Επειδή εκείνες είχαν πιο πολλές χορδές, δημιουργήθηκε ο μύθος ότι ο Γιώργης προσέθεσε χορδές στο κανονικό τετράχορδο βιολί. Η αλήθεια είναι ότι όντως ο Γιώργης των μέσων του 18ου αι., εισήγαγε το sine Keman στη λόγια μουσική. Ο Γιώργης αυτός έπαιζε καλά τα περισσότερα όργανα της εποχής του, όπως rebab κ.ά. Η viole d' amour παιζόταν εκείνη την εποχή στις ταβέρνες από διάφορους μουσικούς και, όπως αναφέρουν οι περιηγητές οι πιο γνωστοί ήταν ο Ρωμιός Αναστάσιος και ο Αρμένιος Stefano. Το μόνο που έκανε ο Γιώργης ήταν απλώς να εισαγάγει το sine keman στο Παλάτι. (Ή ίσως να προσέθεσε και μερικές παραπάνω χορδές στις ήδη υπάρχουσες).

Επειδή το όργανο παιζόταν πιθανώς μόνο από Χριστιανούς, το όνομα που είχε εκείνη την εποχή ήταν kemence-i rumi (ο όρος sine keman είναι μάλλον μεταγενέστερος) και έτσι το αναφέρει ο Villoteau. Σημειωτέον ότι το όργανο που είδε ο τελευταίος στην Αίγυπτο το 1798 είχε έξι κανονικές και έξι συμπαθητικές χορδές.

Μετά τον «παλιό» Γιώργη εμφανίζεται ένας άλλος, ο Sivelioglu Γιώργακης. Τη δεκαετία του 1780, όπως αναφέρει ο γνωστός μας από τις βιογραφίες του Πέτρου, Antoine Murat, «ο πιο σημαντικός τραγουδιστής της φόρμας «turkman» [είδος gazel] ήταν ένας Ρωμιός με το όνομα Sivelioglu Γιωργάκης. Αυτός είχε βαθειά γνώση της μουσικής και το είδος του turkman το έφερε στο πιο υψηλό του σημείο».

Δεν αποκλείεται ο Sivelioglu Yorgaki να ταυτίζεται με τον άρχοντα Ποστέλνικο, τον δραγουμανάκη Γεώργιο Ν. Σούτζο που βρίσκεται εκείνη την εποχή στο Παλάτι. Μετά τον Sivelioglu Γιωργάκη μέσα στο Παλάτι βρίσκεται ο δεύτερος και νεώτερος Τζώρτζης ή Γιώργης, που έπαιζε βιολί. Αυτός είναι ο «Στραβογιώργης» που γνωρίζουν οι ελληνικές πηγές (Παπαδόπουλος, Χρύσανθος). Αυτή τη στιγμή δεν είναι δυνατό να ξεχωρίσουμε ποια κομμάτια ανήκουν στον «παλιό» Γιώργη του 1750 και ποια στο νεώτερο του που πεθαίνει το 1810.

Το πρόβλημα όμως γίνεται ακόμα πιο πολύπλοκο, αφού υπάρχουν παρτιτούρες που αναφέρουν κομμάτια κάποιου Γιωργάκη χωρίς παρόνομα. Έτσι ήταν πολύ

εύκολο οι Τούρκοι μουσικολόγοι να αποδώσουν αυτά κομμάτια στον «Σιβελιόγλου Γιωργάκη». Όμως αυτός ο Γιωργάκης στον οποίο αναφέρονται είναι κάποιος τέταρτος, του οποίου δεν είναι γνωστή η ύπαρξη παρά μόνο από την αναφορά του Παπαδοπούλου για τον Γεώργιο Πάντζογλου που ήταν τραγουδιστής. Στη συλλογή τραγουδιών μάλιστα του Κέιβελη που αναφέρονται οι συνθέτες, γίνεται διάκριση ανάμεσα σε Τζώρζη και Χανεντέ (τραγουδιστή) Γιωργάκη. Ο Χανεντές Γιωργάκης Παντζογλούς λοιπόν ήταν μουσικός του Παλατιού. Γι' αυτόν αναφέρει επί λέξει ο Παπαδόπουλος τα εξής:

«Ο Γεώργιος Πάντζογλους ην έξοχος ασματοποιός και μελωδός αμίμητος της εξωτερικής μουσικής, ηδυφωνότατος δε, εφ' ώπερ και απήλαυε της ευνοίας των φιλομ- μουσοτάτων σουλτάνων Μαχμούτ κα Μεδζίδ. Εποίησε πολυάριθμα άσματα, δι' ων κατέθεγε μεγάλως τους ακροατάς αυτού. Συνήθως έψαλλεν επί δωδεκάωρον και έτι πλέον, όπερ επήνεγκεν επί τέλους τον όλεθρον αυτού, διότι διηγούνται ότι οι Αρμένιοι χανεντέδες, φθονούντες τον Γεώργιον, προσεκάλεσαν αυτόν εις συμπόσιον εμπόρων Αρμενίων και υπεχρέωσαν τον οικοδεσπότην ίνα συμφωνήση μετ' αυτού όπως τραγωδήση επί 15 ώρας κατά συνέχειαν αντί 15.000 γροσίων. Ο Γεώργιος έψαλε πλέον των 15 ωρών και έλαβε επί τούτω 16.000 γρόσια (άλλη δεκαεξάωρος κόπωσις μετ' ου πολύ επέφερεν αιμοπτυσίαν ανίατον. Απέθανε τω 1850 μ.Χ.».

Το **μίσος μεταξύ Αρμενίων και Ελλήνων** μουσικών δεν πρέπει να μας παραξενεύει, γιατί τον 19^{ο} αιώνα υπήρχε ένας ανταγωνιστικός των δύο κοινοτήτων σε οικονομικό και πολιτιστικό επίπεδο τέτοιας εντάσεως, ώστε έφτανε και σε σημείο φόνου, όπως π.χ. στην περίπτωση του Ανέστη του Χανεντέ, ο οποίος δολοφονήθηκε το 1858 από Αρμένηδες «ομότεχνους» του.

Έτσι λοιπόν για τους τέσσερις Γιώργηδες μπορούμε να πούμε τα εξής:

Ο πρώτος ο Γιώργης Kemani Yorgi, κemani Corci) ήταν ο γνωστότερος μουσικός της εποχής. Είχε τη δυνατότητα να παίζει όλα τα όργανα της εποχής του καθώς και το μέγα βιολί (sine keman). Πρέπει να έζησε κατά προσέγγιση από το 1700 μέχρι το 1760 και όπως αναφέρθηκε ήταν τυφλός.

Ο Sivelioglu Γιωργάκης ήταν τραγουδιστής και έδρασε περί του 1780.

Ο τρίτος είναι ο Τζώρτζης (σκέτο Corci), τον οποίο ανέφεραν όλες οι ελληνικές πηγές. Ήταν τυφλός και έπαιζε βιολί. Ήταν μουσικός στην Αυλή του μουσικότατου Σουλτάνου και συνθέτου Σελίμ του Γ'.

Για τον τέταρτο, τον Γεώργιο Παντζόγλου, που συνήθως συγχέεται με τον Sivelioglu Γιωργάκη, γνωρίζουμε όλα κι όλα όσα αναφέρθηκαν στο απόσπασμα που παραθέσαμε πιο πάνω. Πάντως σίγουρα μπορούμε ν' αποδώσουμε στον Χανέντε (Γεώργιο Πάντζογλου) τα κομμάτια που αναφέρονται ως δικά του από τις ελληνικές πηγές, εκτός από αυτά που δημοσιεύονται στην Ευτέρπη, η οποία εκδίδεται το 1830 (είκοσι χρόνια πριν από τον θάνατο του) και είναι μάλλον απίθανο να είναι δικά του. Αυτά τα κομμάτια είναι τα εξής:

Sazkar, Aksak, Cormedin mislin bileli ben beni Saba, Agir Aksak, Fasl-i guldur, nevbahar eyyamidir Beyati, Agir Semai, Eylemek layik midir bunca cefa? Beyati, Semai, Ah N semten canim bu gelis. Huseyni, Agir Aksak, Sem-husunum ruyuna pervaneyim. Saba, Duyek, La nazirsin yok bahane.

Επίσης όσες ακόμα παρτιτούρες φέρουν ως συνθέτη τον Γιωργάκη, αυτές εννοούν πάντα τον Γιώργο Πάντζογλου. Πολύ πιθανόν επίσης τα κομμάτια που καταγράφει ο προσωπικός του γραμματέας Σ.Ι. Βλαχόπουλος στις σελ. 58-92 της Αρμονίας να είναι δικά του. Στις ελληνικές πηγές το μόνο κομμάτι με την ένδειξη «Τζώρτζη» είναι το: Saba, Agir Hafif, Meclisde aftab gibi bir nev-civan gerek. Κατά

πάσα πιθανότητα αναφέρεται στον δεύτερο Γιώργη τον Στραβογιώργη, αφού μόνον αυτόν ξέρουν οι ελληνικές πηγές και αγνοούν τον Παλαίο.

Μαζί με τον Στραβογιώργη στο σεράι, ζούσε κι ένας άλλος μεγάλος Ρωμιός συνθέτης, ο Ηλίας. Έχουν διασωθεί μόνο 5 κομμάτια του, καθώς και δύο ενόργανες συνθέσεις οι οποίες όμως μπορεί να ανήκουν σε κάποιον άλλο Ilya που ήταν Εβραίος. Ο Ηλίας πέθανε γύρω στο 1780. Για τους Τούρκους ο Ηλίας θεωρείται ο σημαντικότερος Ρωμιός συνθέτης μετά τον Ζαχαρία.

Στα μέσα του 19ου αι. και μαζί με τον Χανεντέ Γιωργάκη, ζούσε ο Γιάννης. Ο Γιάννης είχε υψηλή θέση στην κοινωνία της εποχής του. Ήταν, ή πλούσιος έμπορος, ή κατείχε κάποιο αξίωμα, γιατί φέρεται με το παρατσούκλι Τσορμπατζής. Έπαιζε Πολίτικη λύρα και συνέθεσε, σύμφωνα με τις παρτιτούρες που υπάρχουν, μόνο τραγούδια (γύρω στα 14). Στη συλλογή του Κέιβελη αναφέρεται ότι απαγχονίστηκε. Πιθανώς αυτό οφείλεται στην υψηλή θέση που κατείχε.

Εφ' όσον η συλλογή του Κεϊβελή εκδόθηκε στα 1872 και δικό του επίσης τραγούδι βρίσκεται στην Ευτέρπη (1830), μπορούμε να συμπεράνουμε ότι έδρασε το πρώτο μισό του 19ου αι. Από τις συνθέσεις του καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για πολύ αξιόλογο συνθέτη με υψηλή γνώση της θεωρίας και των δυνατοτήτων των μακαμιών.

Σύγχρονος του Γιάννη, ήταν και ο Σταυράκης ο Χανεντές. Γεννήθηκε στα Ταταύλα και γνώριζε εκτός της εξωτερικής (κοσμικής) μουσικής και την εκκλησιαστική. Συνέψαλλε μαζί με τον Θεόδωρο Φωκαέα στον Ναό του Αγίου Νικολάου του Γαλατά. Με τον Φωκαέα επίσης εξέδωσε τη συλλογή Ευτέρπη, που είναι η πρώτη τυπωμένη συλλογή οθωμανικής μουσικής.

Ο Κυριάκος Φιλοξένης, αναφέρει ότι η μουσική συλλογή Ευτέρπη είναι ένα βιβλίο που έγραψε πολύ παλαιότερα ο Ζαχαρίας ο Χανεντές, άποψη που φαίνεται πολύ περίεργη, αφού στην Ευτέρπη περιλαμβάνονται κομμάτια πολύ μεταγενέστερα του Ζαχαρία.

Περαιτέρω, στη συλλογή «Μελπομένη», που επισυνάπτεται ως επίμετρο της παρούσας, βρίσκουμε συνθέτες άγνωστους ως τώρα, όπως ο δραγουμανάκης Ποστέλνικος Γεώργιος Σούτζος (περίπου 1755-1816) που συνέθεσε μπεστέδες και τραγούδια, ή και άλλους ψάλτες και λόγιους μουσικούς, όπως ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και ο αρχιδιάκονος του Πατριαρχείου Αντιοχείας Νικηφόρος Καντουνιάρης ή Ναντουνιάρης. Συναντούμε επίσης συνθέσεις με σαφή γλωσσική καταγωγή, όπως «σεμαϊ αραβικόν», ή ακόμη «σεμαΐ τσιγγάνικον» (σελ. 119). Πολύ σημαντικές είναι οι καταγραφές χαμένων κομματιών, όπως για παράδειγμα το «περιφημότερον» sarki (τραγούδι) του Ismail Dede Efendi σε μακάμι ουσάκ και ουσούλ σοφιάν, «Νε χιντζρίνλε χαλίμ» (σελ. 38). Μπορούμε επίσης να συναντήσουμε συνθέσεις με στίχο σε δύο γλώσσες, όπως ήδη αναφέραμε, τον μπεστέ σε μακάμ νισαμπουρέκ «Τι μεγάλη συμφορά» του Γεωργίου Σούτζου, ή το σαρκί του Isamil Dede Efendi σε μακάμ μπεγιατί αραμπάν και ουσούλ σοφιάν: «Αξίωμα πολιτικόν ζητώ του βασιλέα». Ακόμα και 3 ποιήματα του παλαιών Πατρών Γερμανού με ερωτικό στίχο, αφιερωμένα στην Κατήνκω Γκίκα που εξαντλητικώς αναφέραμε σε άλλο κείμενό μας.

Τέλος, πολύ χρήσιμα είναι τα θεωρητικά της «εξωτερικής» μουσικής, όπου μπορούμε να δούμε την εξέλιξη του μουσικού συστήματος όχι μόνον της κοσμικής αλλά και της εκκλησιαστικής μουσικής. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα, ότι πολλοί από τους μουσικούς που αναφέραμε ήταν και ψάλτες, όπως ο Σταυράκης ο Χανεντές.

Στον Σταυράκη αποδίδονται 4 τραγούδια. Ως συνθέτης χαρακτηρίζεται από ένα ύφος όχι της αξίας άλλων συγχρόνων του. Πέθανε το 1835.

Πολύ πιθανόν όμως κάποια από αυτά τα κομμάτια να είναι του Σταυράκη Γρηγοριάδη που έπαιζε λύρα και ταμπούρ, ο οποίος «κατ' εξαίρεσιν της πατριαρχικής τάξεως, εκ του β' χορού της εν Πέραν εκκλησίας των Εισοδίων κληθείς, εδιωρίσθη πρωτοψάλτης του πατριαρχικού ναού».

Κατά τα τέλη του 19ου αι. δρούσαν, διάφοροι Ρωμιοί μουσικοί για τους οποίους δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα, κυρίως λόγω του ότι δεν άφησαν συνθέσεις, με αποτέλεσμα να ξεχαστούν. Ένας τέτοιος μουσικός ήταν ο Μικές, που μας έχει μείνει μόνο το όνομά του. Κάποιος άλλος ήταν ο Γιώργος από το Φανάρι που έπαιζε λύρα, και φυσικά υπάρχουν πάρα πολλοί ακόμα που ως κύρια δουλειά είχαν να παίζουν σε μεϊχανέδες (meyhane), δηλαδή το είδος εκείνο της εκλεπτυσμένης ταβέρνας όπου επικρατούσε ησυχία και οι μουσικοί έπαιζαν κομμάτια υψηλών απαιτήσεων. Οι πιο φημισμένες βρίσκονταν στη Μεγάλη οδό του Πέραν που ήταν και το κέντρο της οικονομικής ζωής της Πόλης. Σ' αυτή την περιοχή έπαιζαν οι μεγαλύτεροι Ρωμιοί μουσικοί αυτού του είδους. Και φυσικά θα αναφερθούμε αναλυτικά σ' αυτούς με οδηγό το μοναδικό βιβλίο των Χρ. Τσιαμούλη και Παύλου Ερευνίδη : «*Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*» , αφού ήταν συνθέτες υψηλών απαιτήσεων και εκτελεστές των οργάνων τους τόσο καλοί, που ακόμα και σήμερα θαυμάζονται. Είναι οι αδελφοί Αντώνης, Χρήστος και Γιάννης Κυριαζίδης, καθώς και οι περίφημοι Βασιλάκης και Νικολάκης.

Ο Αντώνης Κυριαζίδης γεννήθηκε στα μέσα του 19ου αι. Έπαιζε λαούτο και ούτι, το κύριο όμως οργανό του ήταν το λαούτο. Το πολύ στολισμένο λαούτο του, κατασκευής Κώστα Βεντούρα, πουλήθηκε πριν από 20 περίπου χρόνια από ένα παλαιοπωλείο στο Σκούταρι, όπως μας πληροφορεί ο Π. Ερευνίδης, στους "Ρωμηούς συνθέτες της Πόλης".

Ήταν ο μεγάλος αδελφός του Γιάννη και του Χρήστου. Είχαν επίσης και μια αδελφή, την Εριφύλη. Συνέθεσε λίγα τραγούδια, κυρίως όμως συνέθεσε οργανικές συνθέσεις. Τα πιο φημισμένα είναι το Pesrev και saz Semai σε makam huseyni, κομμάτια που παίζονται σε κάθε ευκαιρία. Το δικό του Saz Semai μαζί με αυτό του Αρμένιου Tatyos Efendi είναι τα πιο γνωστά στο είδος τους. Ο Αντώνης ήταν διευθυντής της περίφημης ορχήστρας αυτού του είδους. Όπως μάλιστα αναφέρει ο Sadun Aksut, από μια μαρτυρία του ουτίστα Γιώργου Μπατζάνου, ο μεγαλύτερος μουσικός του 20^{ου} αιώνα , περίφημος Tanburi Cemil Bey, τους παρακολουθούσε τακτικότατα και τους θαύμαζε, και μάλιστα αισθανόταν ότι τους όφειλε πολλά, ώστε μέχρι να πεθάνουν δεν χωρίστηκε από δίπλα τους.

Ο Αντώνης και το συγκρότημά του επισκέπτονταν συχνά το Παλάτι για να παίξουν στα kocekceler. Ο Rusen Ferid Kam αναφέρει μάλιστα ότι μετά από αυτούς, η πραγματική τέχνη στα kocekceler χάθηκε, αφού χάθηκε και η ιδιαίτερη τεχνική στο δοξάρι της λύρας που χρησιμοποιούταν, αλλά και η τεχνική της συνοδείας με το πενάκι της μελωδίας από τα λαούτα. Ο Αντώνης πέθανε στη δεκαετία του 1920. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του ζούσε στο Σκούταρι μαζί με τον γιο του.

Σύγχρονος του Αντώνη είναι ο Νικολάκης. Ο Νικολάκης έπαιζε λύρα ως την εποχή που στο συγκρότημα του Αντώνη εντάχθηκε ο Βασιλάκης. Ήταν ο καλύτερος λυράρης της εποχής του μετά τον Βασιλάκη. Ο Νικολάκης έπαιζε επίσης συχνά στο Παλάτι. Ως συνθέτης χαρακτηρίζεται από ένα νεωτεριστικό ύφος, που όμως παραμένει ακόμα στις κλασσικές φόρμες. Συνέθεσε περί τα 26 κομμάτια, από τα

οποία τα πιο γνωστά του είναι το Mahur και το Sehnaz Saz Semaisi. Πέθανε γύρω στο 1915.

Αδελφός του Αντώνη, είναι ο Γιάννης Κυριαζιδης. Ο Γιάννης είναι κυρίως γνωστός με το παρατσούκλι Τζιβάνης. Επίσης είχε και το παρατσούκλι Τυφλός, γιατί δεν έβλεπε πολύ καλά. Ήταν και αυτός ένας πολύ γνωστός εκτελεστής kocekler και συμμετείχε στις ορχήστρες που έπαιζαν τέτοιο ρεπερτόριο, που λέγονταν ορχήστρες kabasaz.

Έπαιζε λαούτο και συγχρόνως τραγουδούσε. Από τις συνθέσεις του φαίνεται πως ήταν έξοχος μελοποιός, που γνώριζε καλά τους δρόμους της μουσικής. Γι' αυτό μάλιστα ήταν και δάσκαλος πολλών γνωστών μουσικών της Πόλης, όπως του αρμένιου Tatyos Efendi και του ρωμιού Βασιλάκη. Υπάρχουν γύρω στις 21 συνθέσεις του, με πιο γνωστή το nihavend sarki «Dil seni sevmeyeni sevmede lezzet mi olur». Το οργανικό μέρος αυτού του τραγουδιού χρησιμοποιεί ρυθμό 3/8 και είναι μοναδικό στο είδος του. Μάλιστα ο περίφημος Αιγύπτιος τραγουδιστής Abdulvehhab το μιμήθηκε σε μια συνθεσή του. Ο Τζιβάνης πέθανε στα 1910.

Ο μικρός αδελφός του Αντώνη και του Τζιβάνη, ήταν ο Χρήστος Κυριαζίδης. Λέγεται ότι έμοιαζε πάρα πολύ με τον σουλτάνο Αμπτουλχαμίτ. Ο Χρηστάκης ήταν ο σημαντικότερος συνθέτης τραγουδιών της εποχής του. Τα τραγούδια του σε makam kurdilihicazkar «karsiyaka da lzmirin gulu» και «Gidelim Goksuya bir elem-i ab eyleye- lim» συγκατελέγονται στα πιο σημαντικά του 20ου αιώνα και είναι ευρέως γνωστά. Αγαπούσε πάρα πολύ τη γυναίκα του, γι' αυτό και πολλά από τα τραγούδια του είναι γραμμένα γι' αυτήν. Είναι μάλιστα πολύ περίεργο ότι, ενώ δεν γνώριζε νότες, έχουν σωθεί παρτιτούρες με όλα τα κομμάτια του.

Λέγεται ότι ένας Αρμένης τον επισκεπτόταν σπίτι του και κατέγραφε τα καινούργια κομμάτια του. Πολύ πιθανόν να είναι ο Melekset που πολύ συχνά επισκεπτόταν τον Χρηστάκη σπίτι του στο Ferikoy, δίπλα στο νεκροταφείο των καθολικών. Πολύ συχνά έπαιζε στο σεράι και μάλιστα ξέρουμε ότι οι υπάλληλοι του Παλατιού πήγαιναν στο σπίτι του για να τον παραλάβουν. Ήταν επίσης πολύ αγαπητός στους στρατηγούς Ridvan Pasa και Riza Pasa, από τους οποίους δεχόταν συχνές προσκλήσεις. Πριν πεθάνει ο Χρηστάκης πέρασε μια πολύ μεγάλης διάρκειας ψυχοπάθεια. Κλεινόταν στο δωμάτιο του και δεν μιλούσε σε κανέναν. Όταν κάποιος έμπαινε στο δωμάτιο του φώναζε: «Μη μας ενοχλείτε, έχουμε συζήτηση τώρα με τον Ridvan Pasa». Στις 15 Αυγούστου του 1914 αυτοκτόνησε πηδώντας από το παράθυρο του σπιτιού του στον 3ο όροφο και ένα κάγκελο καρφώθηκε στην κοιλιά του.

Ο πιο γνωστός όμως μουσικός αυτής της εποχής είναι ο Βασιλάκης ο λυράρης. Γεννήθηκε το 1845 στην κωμόπολη Λίτρος, δίπλα από τη γενέτειρα των περισσότερων Ρωμιών μουσικών της Πόλης, τη Σηλυβρία. Ο πατέρας του ονομαζόταν Γιώργος. Μέχρι τα 25 χρόνια του γυρνούσε με έναν φίλο του που έπαιζε κρουστά και έπαιζαν στα πανηγύρια και στις γιορτές. Τότε όμως δεν έπαιζε λύρα, αλλά κλαρίνο.

Στα 1870, και αφού έχει μάθει λύρα από τον Γιώργη τον λυράρη από το Φανάρι που προαναφέραμε, βρέθηκε στο Γαλατά να παίζει λύρα στους καφενέδες. Εκεί κοντά στην περιοχή του Γαλατά Σεράι, το συγκρότημα του Αντώνη χρειάστηκε και δεύτερο λυράρη, εκτός από τον Νικολάκη που έπαιζε τότε. Ήταν περίοδος καρναβαλιού και έτσι ύστερα από μία ακρόαση ο Βασιλάκης μπήκε σ' αυτό το συγκρότημα ως δεύτερη λύρα. Εκεί άρχισε να παίρνει τα πρώτα μαθήματα ενός πραγματικά υψηλού επιπέδου. Μάλιστα λέγεται ότι ο Τζιβάνης έλεγε: «Αυτά που εγώ έμαθα σε 20 χρόνια αυτός τα έμαθε σε δύο μόνο». Ο Βασιλάκης με τον καιρό

ανέπτυξε τεχνική πολύ υψηλού επιπέδου, ώστε η λύρα να γίνει, χάρη σ' αυτόν, ένα πολύ βασικό όργανο στη λόγια μουσική της Πόλης. Μέχρι εκείνη την εποχή η λύρα παιζόταν στις ταβέρνες, ενώ στο Παλάτι χρησιμοποιούταν μόνο από τις ορχήστρες «kabasaz» στις εκτελέσεις kocekce. Μάλιστα όταν ο Βασίλης έπαιζε σε kocekce χρησιμοποιούσε μια πιο μεγάλη λύρα, τον «kaba kemence». Μόνος του έφτιαχνε λύρες, και μάλιστα τη δικιά του την ονόμαζε «Ξανθιά κοπέλα». Αυτήν χρησιμοποιούσε κυρίως, γιατί ήταν πολύ ελαφριά. Όταν κάποτε ρώτησαν τον αγαπημένο του μαθητή Cemil Bey, πως έπαιζε λύρα ο Βασιλάκης, αυτός είπε ότι: «τραβούσε έξι οκάδες δοξάρι».

Ο Βασίλης γνώρισε τον Cemil Bey το 1893, όταν ήταν 48 χρόνων, στο σπίτι του φιλόμουσου στρατηγού Ridvan Pasa. Εκεί έπαιζαν μαζί με άλλους μια παρτίδα κομματιών σε κιουρτνιλί χιτζαζκιάρ. Στο τέλος άρχισαν να παίζουν το semai του Βασίλη. Σε κάθε teslim (refrain), πότε ο ένας και πότε ο άλλος, έκαναν από μια ωραία παραλλαγή, με αποτέλεσμα όλοι οι υπόλοιποι μουσικοί να κατεβάσουν την ένταση των οργάνων τους για να τους ακούσουν.

Στο τέλος έπαιξαν τη longa του ^mani Sebuh μαζί μ' ένα ταξίμι, ο Cemil άρχισε σε kurdili-hicazkar στο suzinak κι από εκεί μαζί επέστρεψαν σε kurdili-hicazkar.

Κάπως έτσι ξεκίνησε η φιλία τους που τελείωσε όταν πέθανε ο Βασιλάκης, ακούγοντας τον Cemil να του παίζει για πρώτη φορά λύρα. Ακούγοντάς τον ο Cemil, άρχισε να μαθαίνει λύρα και με το μεγάλο ταλέντο που είχε, έφτασε αργότερα σε αξία τον δάσκαλο του Βασιλάκη, έχοντας φυσικά όπως κάθε μεγάλος μουσικός τις ιδιαιτερότητές του. Σ' αυτές τις ιδιαιτερότητες και στη σχέση τους γενικότερα αναφέρεται ο Mesut Cemil:

«*Ο Βασίλης ήταν ευαίσθητος και αρχοντικός άνθρωπος. Από μικρή ηλικία άρχισε να παίζει στο σχήμα Γιάννης - Αντώνης - Χρήστος, όπου έμαθε τον τρόπο παιξίματος τους. Αγαπούσε πάρα πολύ το όργανό του. Δεν αναμειγνυόταν ποτέ σε κουτσομπολιά και δεν κατηγορούσε κανέναν. Ποτέ δεν έχω ακούσει ούτε από τον Cemil ούτε από τον Βασίλη να κατηγορεί ο ένας τον άλλο και δεν έκρινε ο ένας τον άλλο. Μάλιστα δε ο Cemil τον άκουγε με σεβασμό και με σιωπηλό θαυμασμό. Ο Βασιλάκης δεν απομάκρυνε ποτέ τα μάτια του από το δοξάρι καθώς έπαιζε*».

Μια άλλη πηγή μας επιβεβαιώνει, ότι ο Cemil Bey επωφελήθηκε πάρα πολύ από τον τρόπο παιξίματος του Βασιλάκη, ιδίως στα pesrev και στα ταξίμια που αποτέλεσαν τη βάση μια νέας εκτελεστικής άποψης για τον ίδιο. Περπατούσε στα χνάρια του Βασίλη, και όσο εξελισσόταν και έπαιζε το ταμπούρ, χάρη στη χαρισματική προσωπικότητά του, δημιούργησε πολλές ιδιοφυείς καινοτομίες. Αποτέλεσμα της σχέσης των δύο αυτών μουσικών ήταν η δημιουργία μεγάλων συνθέσεων. Ο Cemil πάντα αναφέρει με ευγνωμοσύνη και ευχαρίστηση αυτά το οποία έμαθε από τον Βασίλη. Ο Cemil εκτιμούσε πάρα πολύ τη συνεισφορά του Βασίλη με το kurdili-hicazkar pesrev που συνέθεσε, καθώς και το εξαιρετικό sevkefza pesrev που δεν παίζεται πια τόσο συχνά.

Όπως προείπαμε την εποχή εκείνη, έζησαν και έδρασαν στην Πόλη πολλοί Ρωμιοί μουσικοί των οποίων γνωρίζουμε μόνο το όνομα. Όπως ο βιολιτζής Αντώνης (1915), ο επίσης βιολιτζής Ζαφειράκης (1920) του οποίου σώζονται έξι κομμάτια, ο Βασιλάκης ο Λαουτιέρης από το Διπλοκιόνιο (Besiktas), ο Κλεόπας Ζαχαριάδης (μουσικός- συνθέτης που πέθανε το 1925). Ιδιαίτερα για τον Ζαφειράκη έχουμε να πούμε ότι ήταν βιολιστής πολύ μεγάλου βεληνεκούς. Εξέδωσε μία μέθοδο για βιολί που μπορεί να φανεί χρήσιμη κα σε σύγχρονους μουσικούς. Τυπώθηκε το 1901, είναι δηλαδή παλαιότερη από τη μέθοδο για ούτι του Ali Salahi Bey του 1910, η οποία

αναφέρεται ως η πρώτη τυπωμένη μέθοδος εκμάθησης μουσικού οργάνου. Ο Ζαφειράκης δίδασκε βιολί σε επίσημη σχολή στην περιοχή Vezneciler.

Μαθητής του Βασιλάκη μαζί με τον Cemil Bey ήταν και ο Αναστάσιος Λεονταρίδης, γιος του λυράρη Λεωνίδα Λεονταρίδη, και λυράρης πολύ μεγάλου βεληνεκούς. Ήταν μουσικός σε μεϊχανέδες (meyhane), αλλά και στο ραδιόφωνο της Πόλης. Συνέχισε την παράδοση του Βασίλη, καθώς και του στολίσματος της μελωδίας. Έπαιζε πολύ καθαρά και στολισμένα. Έχουν σωθεί μερικές ηχογραφήσεις του και έτσι μπορούμε να καταλάβουμε πολλά πράγματα για την τεχνική του που, όπως είπαμε, είναι ίδιου στυλ (αφού έχουν τον ίδιο δάσκαλο) με την τεχνική του Cemil Bey. Στις ηχογραφήσεις του υπάρχουν taksim σε ussak, nihavend και huzzam, καθώς και ένα δύο κομμάτια, αρκετά όμως για να καταλάβουμε το μέγεθος του ως λυράρη.

Ο Αναστάσης είχε παιδιά τον λυράρη Παράσχο (1912) και τον γνωστό από τις ηχογραφήσεις ρεμπετικών και λαϊκών τραγουδιών στην Ελλάδα Λάμπρο Λεονταρίδη. Είχε επίσης μαθητή τον λυράρη Kazim Erdogu. Ο Αναστάσης πέθανε το 1938. Ήταν θείος του λυράρη Αλέκου και του μεγαλύτερου ουτίστα στης Πόλης, Γιώργου Μπατζάνου.

Ανηψιός του Αναστάση όμως είναι και ο Σωτήρης Τσάνταλης, που και αυτός ήταν από τη Σηλυβρία. Σύμφωνα με μαρτυρία του μεγάλου λυράρη Rusen Ferid Kam, ο Σωτήρης έπαιζε και αυτός το ίδιο στυλ δοξαριάς και στολίσματος της μελωδίας με αυτό του Cemil Bey, και ήταν ο καλύτερος λυράρης της εποχής του. Έπαιζε σε διάφορες ταβέρνες και συμμετείχε σε δίσκους της « Ηις masters voice». Πέθανε το 1939.

Ανιψιοί του Αναστάση και του Σωτήρη και ξαδέρφια με τον Παράσχο και τον Λάμπρο είναι οι αδελφοί Μπατζανού, ο Αλέκος και ο Γιώργος που ήταν γιοι του λαουτιέρη Χαράλαμπου (Lambo) Μπατζανού (1860-1915).

Ο Αλέκος Μπατζανός γεννήθηκε στη Σηλυβρία και ήταν σύγχρονος με τους λυράρηδες Θόδωρο, Λευτέρη, Σωτήρη και τον λυράρη Νικολάκη Τσάνταλη. Εκτός από λύρα ήξερε και βιολί. Έπαιξε και έγραψε δίσκους της πιάτσας. Δεν ήταν όμως του μεγέθους του Αναστάση, ή του Σωτήρη. Ως συνθέτης συνέθεσε 12 τραγούδια. Το 1915 εξέδωσε ένα βιβλίο με στίχους που έφερε τον τίτλο Nevzat-i Musiki.

Σύγχρονος του Αλέκου είναι ο Μάρκος Τσολάκογλου. Γεννήθηκε το 1896 στη Νίγδη της Καππαδοκίας. Η οικογένειά του ήταν φτωχή. Εξαιτίας της φτώχειας η οικογένεια του εγκαταστάθηκε στην Πόλη όταν ήταν τεσσάρων χρονών, δηλαδή το 1900. Μετά τη βασική εκπαίδευση έδωσε εξετάσεις στην ιατρική αλλά απέτυχε. Έτσι τελικά αποφάσισε να βγει στο μεροκάματο.

Κάποιες περιόδους της ζωής του έκανε μεσιτείες και ανταλλαγή νομισμάτων (σαράφης), εργασίες δηλαδή που έκαναν στην Πόλη πολλοί συμπατριώτες του. Στη μουσική είχε ως δασκάλους τον μεγαλύτερο ψάλτη του 20ου αιώνα, τον Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιάκωβο Ναυπλιώτη. Διετέλεσε δομέστιχος στους πατριαρχικούς χορούς. Είχε επίσης δάσκαλο και τον Γεώργιο Βινάκη στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννου του Γαλατά. Διέθετε πολύ καλή φωνή. Στην ενόργανη μουσική ασχολήθηκε κατ' αρχάς με το βιολί, στη συνέχεια όμως ασχολήθηκε με το ούτι που τον χαρακτήρισε. Έπαιζε επίσης και σε ταβέρνες μαζί με άλλους μουσικούς. Πέθανε το 1957. Συνέθεσε γύρω στα 15 τραγούδια.

Ο πιο γνωστός όμως Ρωμιός μουσικός του 20ού αιώνα, αλλά και τελευταίος, είναι ο αδελφός του Αλέκου, ο Γιώργος Μπατζανός ή Γιώργος ο Φουρτούνας (Firtina Yorgo). Με τον Γιώργο Μπατζανό θεωρείται ότι η τεχνική του ουτιού φτάνει στο

αποκορύφωμά της. Από την εποχή που το ούτι επανεισήχθη στην Πόλη, τη δεκαετία του 1880 και εξής, υπήρχαν εκτελεστές που έφτασαν την τεχνική του σε υψηλά επίπεδα, όπως ο Nerves Bey και ιδίως ο περιώνυμος ουτίστας Serif Muhiddin Targan που ήταν σύγχρονος σχεδόν του Μπατζανού. Με τον Μπατζανό, το ούτι γίνεται ένα όργανο με πολύ υψηλές απαιτήσεις τεχνικής. Χαρακτηριστικά του παιξίματος του Μπατζανού ήταν η καθαρότητα της εκτέλεσης και η λαμπρότητα του ήχου. Σ' αυτόν τον μουσικό προσέτρεχαν όσοι επιζητούσαν να γνωρίσουν την ουσία των μακαμιών από την πράξη και όχι από τη θεωρία. Είναι χαρακτηριστικές και απαράμιλλου κάλλους, οι εμπνεύσεις του σε διάφορους αυτοσχεδιασμούς, καθώς και τα διάφορα ιδιοφυή «περάσματά» του μέσα στα κομμάτια. Το έργο του Μπατζάνου ήταν το κύκνειο άσμα της Ρωμηοσύνης της Πόλης στην οργανική μουσική.

Γεννήθηκε στην Πόλη το 1900 και είναι ο τελευταίος γόνος όλης αυτής της μουσικής οικογένειας των Μπατζανών και Λεονταρίδηδων από τη Σηλυβρία που εγκαταστάθηκαν στις αρχές του αιώνα μας στην Πόλη. Ο πατέρας του, όπως προείπαμε ήταν ο Χαράλαμπος (Lambo) Μπατζάνος και έπαιζε λαούτο. Επειδή όμως το λαούτο εκείνα τα χρόνια περιέπεσε σε αχρηστία και άρχισε να αντικαθίσταται σιγά σιγά από το νεοεισαχθέν ούτι, ο μικρός Γιώργος άρχισε να μαθαίνει στα πέντε του χρόνια ούτι. Ο ίδιος ο πατέρας του ήταν αυτός που του χάρισε ένα μικρό ούτι που είχε φτιάξει μόνος του. Το πάθος του για τη μουσική ήταν τόσο μεγάλο, που το δημοτικό το τέλειωσε με δυσκολία και κάτω από την πίεση του πατέρα του, ο οποίος ήθελε να γίνει ο γιος του, γιατρός ή δικηγόρος. Γι' αυτό άλλωστε τον έγραψε στο Γαλλικό Σχολείο.

Μουσική άρχισε να μαθαίνει πρώτα με τον πατέρα του και στη συνέχεια με τους Αρμένηδες Udi Kirkor και Karnik Gamiryan. Όταν ο Χαράλαμπος Μπατζάνος είδε ότι ο γιος του δεν έπαιρνε τα γράμματα, τον έστειλε στο θείο του Κώτσο που έφτιαχνε καλοφιφέρ. Μια μέρα ο μικρός Γιώργος, κατάμαυρος, χωρίς ευτυχώς να έχει καεί, πήγε στον πατέρα του κλαίγοντας και του είπε ότι δεν μπορεί να κάνει αυτή τη δουλειά. Τότε ο πατέρας του παίρνοντας το λαούτο από τον τοίχο του είπε νευριασμένος: «Εσύ άνθρωπος, δεν θα γίνεις ποτέ. Κάτσε απέναντί μου». Και άρχισε να του δείχνει μουσική. Εκείνη την εποχή ο Χαράλαμπος Μπατζανός ήταν το πρώτο όργανο στο κέντρο (gazino) «Εφτάλοφος». Όταν ο Γιώργος έγινε 10 χρονών, τον πήρε δίπλα του και έπαιζε ερασιτεχνικά. Ύστερα από έναν χρόνο το αφεντικό του κέντρου, ο Emin Bey, του έκανε δώρο ένα καλό ούτι και με πέντε γρόσια για πρώτη του αμοιβή ξεκίνησε να παίζει και να πληρώνεται το 1910. Λίγο αργότερα ο μισθός του έγινε 10 γρόσια.

Αυτή την εποχή συνέβη το εξής περιστατικό, το οποίο αναφέρει ο επιστήθιος φίλος του tanbouri Necdet Yasar: Ο περίφημος Αρμένιος τραγουδιστής και συνθέτης Bimen Sen άκουσε τη φήμη ότι υπάρχει ένας μικρός Γιώργος που έπαιζε ούτι σαν φουρτούνα. Μια μέρα πήγε στο μαγαζί να τον γνωρίσει και του είπε («Για παίξε μου σε παρακαλώ τον τέταρτο χανέ από το sedd-i Araban του Cemil Bey. «Αν το παίξεις καλά θα βγούμε μαζί βόλτα στη Μεγάλη Οδό με το «παϊτόνι». Φυσικά ο μικρός Γιώργος είχε την τιμή να βγει βόλτα με τον Bimen Sen.

Στα δεκαπέντε του ο κόσμος τον ήξερε ως «Udi Yorgo», ο Γιώργος ο ουτίστας. Κάπου κάπου, εκείνη την περίοδο και για δύο χρόνια, έπαιρνε μαθήματα πιάνου «ala franga» από τον Αρμένη Bughuk Sinayan. Μετά την «Εφτάλοφο» έπαιζε στο «Kucuk Gulistan». Στα είκοσι χρόνια του ξεκίνησε να συνθέτει. Το 1928 πήγε στο Βερολίνο, ύστερα γύρω στο 1930 πήγε στο Παρίσι και αμέσως μετά στην Αίγυπτο. Εκεί γνωρίστηκε με τον γνωστό μουσικό Mehmet el Kasabci. Αυτός του πρότεινε να μείνει

στην Αίγυπτο και να διδάξει ούτι. Ο Γιώργος όμως δεν θέλησε και, αφού έπαιξε και στην Κύπρο, γύρισε τελικά στην Πόλη. Ο κοσμοπολιτικός χαρακτήρας της ζωής της Πόλης ήταν η ανάσα του. Άνθρωπος γλεντζές και γυναικάς, ξόδευε ότι χρήματα είχε στην τσέπη του. Μόνο αργότερα, όταν παντρεύτηκε τη σύζυγό του Δέσποινα, «συμμαζεύτηκε». Το 1946 εντάχθηκε στο konservatuar του Δήμου ως δάσκαλος και εκτελεστής και το 1967 συνταξιοδοτήθηκε. Ο Γιώργος Μπατζανός πέθανε στις 24-2-1977, μαζί δε με την Ευθαλία (Deniz Kizi Eftalya), την Ρόζα Εσκενάζυ (που σύντομα ήρθε στην Ελλάδα) και τους λατερνατζήδες Νίκο Αρμάο (μετέπειτα Πειραιώτη) και Νίκο Τεμίζη, ήταν οι τελευταίοι μουσικοί της ομογένειας που έδρασε στη Πόλη. Με τον θάνατό τους έσβησε όλη αυτή η μεγάλη παράδοση της οποίας ήταν φορείς κα συγχρόνως το κύκνειο άσμα της.

Μια παράλληλη δραστηριότητα με αυτή της οργανοχρησίας, είναι η οργανοποιία. Ο πολυεθνικός χαρακτήρας είναι χαρακτηριστικός και σε αυτή την περίπτωση, αφού πολύ συχνά έχουμε Ρωμιούς που είναι μαθητές Αρμενίων, Αρμένιους που είναι μαθητές Τούρκων κ.λπ.

Σε μία μουσική τόσο υψηλού επιπέδου, όπως είναι η λόγια μουσική της Πόλης, υπήρχαν απαιτήσεις και είναι φυσικό, η οργανοποιία να έχει αναπτυχθεί σε ανάλογο βαθμό. Δυστυχώς αυτή σήμερα, παρότι υπάρχουν μουσικά όργανα πολύ παλιά, δεν γνωρίζουμε τους μαστόρους που τα έφτιαξαν. Αυτό όμως που είναι σίγουρο, είναι ότι οι Ρωμιοί οργανοποιοί, ήταν από τους καλύτερους και τα όργανά τους, όσα έχουν σωθεί, είναι ακόμα περιζήτητα.

Ο πιο παλιός επώνυμος οργανοποιός που γνωρίζουμε είναι ο Κώστας Βεντούρας, μάστορας υψηλής αισθητικής και γνώσης. Όπως φαίνεται από τις ετικέτες στα λαούτα του, ήταν ανορθόγραφος, όμως από τα όργανα που έφτιαχνε μόνο ως άνθρωπος χωρίς παιδεία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί. Δεν γνωρίζουμε αν έφτιαχνε λύρες ή άλλα όργανα, γιατί ετικέτες του, βρέθηκαν μόνο σε λαούτα.

Ο Π. Ερευνίδης, ως οργανοποιός και ο ίδιος, πιστεύει, ότι αυτός είναι μάλλον, ο άγνωστος Ρωμιός, από τη Νικομήδεια (Izmit) με το όνομα Izmitli, αλλά αυτό είναι δύσκολο να αποδειχθεί αφού στις λύρες δεν φαίνεται η υπογραφή του οργανοποιού, μιας και αυτές βρίσκονται κάτω από το καπάκι. Από συγκριτική μελέτη, φαίνεται πως το στυλ και η αντίληψη κατασκευής, στις λύρες του izmitli και στα λαούτα του Κώστα Βεντούρα είναι ίδια.

Ένα άλλο πάντως στοιχείο, που αυξάνει την πιθανότητα αυτά τα δύο πρόσωπα να ταυτίζονται, είναι ότι έδρασαν την ίδια εποχή. Γνωρίζουμε από τις ετικέτες των λαούτων του, ότι έφτιαχνε όργανα τη δεκαετία του 1840, περίοδο στην οποία τοποθετείται και η κατασκευή των λυρών του izmitli. Αν κάποτε ανοιχτεί καπάκι λύρας και δούμε την υπογραφή του μάστορα, θα μπορούμε πια να πούμε με σιγουριά, αν όντως αυτά τα δύο πρόσωπα ταυτίζονται.

Πρόσφατα εξάλλου, ο οργανοποιός Νικ. Φρονιμόπουλος, είχε την ευκαιρία να επιμεληθεί μαζί με την συντηρήτρια έργων τέχνης, κ. Πολυχονιάδου Ελίζα, την επισκευή του περίφημου Ταμπουρά, του Μακρυγιάννη.

Μετά τον καθαρισμό του καπακιού του εν λόγω ταμπουρά, ξεπρόβαλαν τα αρχικά γράμματα Λ.Γ. Ο Ν. Φρονιμόπουλος, όπως αναφέρει σε σχετικό άρθρο του στο περιοδικό Δίφωνο (σελ. 118 επ.), κάνοντας σύγκριση της γκραβούρας του M. Rorbye του 1835, η οποία απεικονίζει έναν οργανοποιό της Οθωνικής Αθήνας, στο εργαστήριο του, με την επεξηγηματική λεζάντα: "Ο Λεωνίδας Γαΐλας από την Αθήνα, κατασκευαστής Μπουζουκιών", απεφάνθη πως τα αρχικά γράμματα Λ.Γ., επάνω στο

καπάκι του ταμπουρά του Μακρυγιάννη, υποδηλώνουν τον κατασκευαστή Λεωνίδα Γαΐλα, ο οποίος μάλιστα έφτιαχνε τα όργανά του, χωρίς καλούπι, αλλά στον "αέρα", όπως λένε οι οργανοποιοί.

Έτσι λοιπόν το διασημότερο μουσικό όργανο στην νεώτερη Ελληνική ιστορία, είναι επωνύμου και γνωστού πλέον κατασκευαστή. Βέβαια ο Γαΐλας, δεν μπορεί να καταχτεί ανάμεσα στους ρωμιούς οργανοποιούς της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ή της Πόλης, μιας και ζούσε στην απελευθερωμένη πλέον Οθωνική Ελλάδα, η παρουσία του όμως επιβεβαιώνει το ότι στην οθωμανοκρατούμενη Ελλάδα, πρέπει να υπήρχαν τεχνίτες που κατασκεύαζαν, κατ' επάγγελμα μουσικά όργανα.

Αυτό ενισχύεται και από την περιγραφή του Ιταλού περιηγητή και συνοδοιπόρου του γνωστού E. Dodwell, Simone Pomardi, ο οποίος αναφέρει ότι στην Δαύλεια του Παρνασσού, ένα χωριουδάκι 150 σπιτιών, είχε αναπτυχθεί βιοτεχνία μουσικών οργάνων και ειδικά τρίχορδων λυρών. Παρακολούθησε μάλιστα πως δούλευαν οι τεχνίτες και μας δίνει μια απλοϊκή περιγραφή: "Έπαιρναν ένα ξύλο, το έσκαβαν, του έδιναν σχήμα ωοειδές, στρογγυλό στο κάτω μέρος και με κοντή λαβή, μονοκόμματο, λίγο μικρότερο από βιολί. Πάνω στο κοίλωμα, εφάρμοζαν και συγκολλούσαν μια σανιδούλα με τρύπες και ένα γεφυράκι (καβαλλάρη) χονδροειδές για τα κλειδιά και τις χορδές. Ο ήχος της λύρας ήταν οξύς, αλλά ένιωθες ευχαρίστηση να τον ακούς κάτω από τον Παρνασσό".

Βιοτεχνία λυρών λοιπόν στην Ελλάδα του 1804 και μάλιστα σ' ένα χωριουδάκι 150 σπιτιών. Αυτό σημαίνει ότι υπήρχε ζήτηση οργάνων και γινόταν και "εξαγωγή" στην υπόλοιπη οθωμανική αυτοκρατορία. Ίσως η βιοτεχνία αναπτύχθηκε εκεί, λόγω της καλής ξυλείας της περιοχής.

Έτσι λοιπόν γνωρίζουμε άλλο ένα Ελληνικό μέρος, που ήδη από τα τέλη του 18, αρχές 19ου αιώνα, τροφοδοτούσε την αγορά της αυτοκρατορίας με ποιοτικά όργανα.

Επιστρέφοντας στην Πόλη, πρέπει να πούμε, ότι λαούτα και λύρες επίσης έφτιαχνε ο Αρμένιος Παρονάκ (Paronak), ο οποίος υπήρξε δάσκαλος του επίσης Ρωμιού οργανοποιού Βασίλη που γεννήθηκε το 1875. Ο Βασίλης είχε μαγαζί στη λεωφόρο Vezneciler στις αρχές του αιώνα. Οι λύρες του δεν ήταν βέβαια σαν του δασκάλου του, αλλά τα ταμπούρ που έφτιαχνε θεωρούνται τα καλύτερα. Ήταν άνθρωπος πολύ χαμηλών τόνων και πολύ αγαπητός στους μουσικούς της εποχής του. Πέθανε τον Απρίλιο του 1915.

Το 1915 επίσης, ένα δύο μήνες νωρίτερα, πέθανε ο πιο διάσημος Ρωμιός οργανοποιός ο Μανώλης Βενιός. Γεννήθηκε στα 1845. Άνθρωπος ιδιόρρυθμος και στρυφνός, είχε κατάστημα με τον αδελφό του στη Μεγάλη Οδό του Γαλατά. Οι ετικέτες των οργάνων του πότε γράφουν «κατασκευή Εμμανουήλ Βενιού» και πότε «κατασκευή Αφών Βενιού». Γνωρίζουμε από μαρτυρία του Κωνσταντίνου Δεκαβάλλα ότι ο αδελφός του Βενιού δεν είχε σταθερή ενασχόληση με τη οργανοποιία. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του ο Μανώλης άλλαξε τρία μαγαζιά, τα οποία πάντα βρίσκονταν στη Μεγάλη Οδό του Γαλατά. Αυτό πρέπει να οφείλεται στο ότι τα περισσότερα καταστήματα διασκέδασης όπου παιζόταν μουσική fasil, βρίσκονταν σ' εκείνη την περιοχή. Η ζήτηση, λοιπόν, μουσικών οργάνων σ' αυτή την περιοχή, όπως βέβαια και σε άλλες, ήταν μεγάλη. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο οργανοποιείο του Μανώλη κατασκευάστηκαν γύρω στα 500 ούτια, αρκετά από τα οποία υπάρχουν και παίζονται μέχρι σήμερα. Μαζί με τον Μανώλη, εργαζόταν περιστασιακά και ο αδελφός του, όπως ήδη αναφέραμε, καθώς και οι δύο μαθητές του, ο Βίκτωρ Δεκαβάλλας και ο Mustafa Bahriyeli. Όλο αυτό το "συνεργείο"

ανέπτυξε τον αραβικό τύπο ουτιού και δημιούργησε το χαρακτηριστικό σχετικά μικρόσωμο ούτι της Πόλης.

Στους αδελφούς Βενιού, λοιπόν, οφείλεται το διαφορετικό σχήμα του ουτιού της Πόλης. Παρατηρώντας ένα ούτι των «Αδελφών Βενιού» του 1896, βλέπουμε ότι το σχήμα του είναι μακρουλό, όπως δηλαδή όλα τα αραβικά ούτια. Αυτό είναι εύκολο να το εξηγήσει κανείς. Το ούτι ως όργανο, επανήλθε στην Πόλη, σύμφωνα με την «Εγκυκλοπαίδεια της Τουρκικής Μουσικής», το 1883, αν και ο καθηγ. Aksoy, δεν συμμερίζεται αυτή την άποψη, θεωρώντας πως το ούτι ουδέποτε εξέλειψε από την Πόλη, απλώς κατά περιόδους έπαιζε πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα ρόλο.

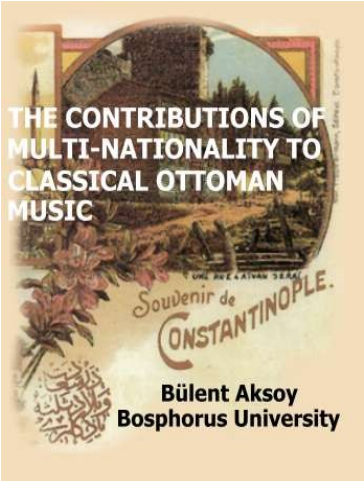
Ύστερα από πειραματισμούς, ο Μανώλης κατασταλάζει σ' ένα πιο μικρό και κομψό σχήμα, με μήκος χορδής 58,5 εκατ. και μέγιστο πλάτος 36 εκατ. Το ίδιο μοντέλο υπάρχει και για γυναίκες, με μήκος χορδής 57 εκατ. Αυτό το σχήμα θα προτιμήσουν όλοι οι μεγάλοι μουσικοί, από τον Nerves Bey μέχρι τον Γιώργο Μπατζανό.

Ούτι του περίφημου κατασκευαστή Μανώλη Βενιού, 1899

Πολλά επίσης λέγονται, σύμφωνα με τον Π. Ερευνίδη, για την τσιγγουνιά του Μανώλη. Φημολογείται ότι χρησιμοποιούσε όποιο ξύλο έβρισκε μπροστά του -*κυρίως ρείκι που του ήταν πρόχειρο*- χωρίς να εξετάζει αν έπρεπε να το χρησιμοποιήσει ή όχι. Αυτό επιβεβαιώνεται από την πληροφορία του Φοίβου Ανωγειανάκη, σύμφωνα με την οποία ο Βενιός αγόραζε πολλά παλιά έπιπλα καλής κατασκευής σε τιμή ευκαιρίας, στη συνέχεια τα διέλυε και κατασκεύαζε με αυτά ντούγιες για τα σκάφη των οργάνων. Ο Μανώλης δεν αρεσκόταν μόνο στη χρησιμοποίηση μηχανημάτων, γι' αυτό προτιμούσε να κόβει τις ντούγιες με το πριόνι, αποτέλεσμα αυτού ήταν να υπάρχουν δεύτερα ούτια, που το πάχος της ντούγιας κυμαινόταν ούτε λίγο, ούτε πολύ από 0,4 εκατ. έως 0,1 εκατ. Αν όμως μπορούμε να παρατηρήσουμε κάποια πράγματα για τα σκάφη των ουτιών του, δεν συμβαίνει το ίδιο με τα καπάκια. Για την κατασκευή των καπακιών χρησιμοποιούσε έλατο Ρουμανίας εξαιρετικής ποιότητας. Πάντως, ορισμένες εργασίες πάνω στην κατασκευή του οργάνου, όπως για παράδειγμα το θηλύκωμα του χεριού του ουτιού, τις έκανε απομονωμένος στο πατάρι του εργαστηρίου του και δεν επέτρεπε ούτε στους μαθητές του να δουν πως εργάζεται. Βέβαια, αυτή η ιστορία με το θηλύκωμα κυκλοφορεί για τους περισσότερους καλούς μαστόρους, όπως π.χ. για τον Αρμένιο Onnik Garipyian, του ονομαζόμενο Kucuk Oner. Είναι, δηλαδή, ένας μύθος που πλέκεται γύρω από το όνομα κάποιου. Αυτό το λέμε, γιατί αν ανοίξουμε το καπάκι από ένα ούτι του

Μανώλη, όπως λέει ο ειδικός οργανοποιός Ε. Ερευνίδης, δεν φαίνεται τίποτε το ιδιαίτερο στη σύνδεση του χεριού με τον τάκο. Αξίζει, τέλος να σημειώσουμε μια αντιστοιχία σχετικά με τις τιμές των ουτιών του Μανώλη. Ένα προσεγμένο ούτι του Μανώλη, στολισμένο με σεντέφι από τον ειδικό μάστορα (sedefkar), κόστιζε 50 χρυσές λίρες της εποχής εκείνης, δηλαδή πάνω από 3.000,οο ευρώ . Εκτός από ούτια, βέβαια ο Μανώλης έφτιαχνε και μικρά λαούτα για γυναίκες, καθώς και υπέροχα λαούτα για επαγγελματίες μουσικούς των κέντρων και των meyhaneδων.

Πολύ φημισμένα ούτια κατασκεύαζε και ο Ηλίας Κανάκης, ο επονομαζόμενος Καπούδαγλης. Γεννήθηκε το 1870 στην Πέραμο και πέθανε το 1930 στη Θεσσαλονίκη. Ο Ηλίας εργαζόταν στην Πόλη και είχε το εργαστήριο του στη Μεγάλη Οδό. Αργότερα μετακόμισε στη Θεσσαλονίκη. Με τον Ηλία Καπούδαγλη τελειώνει στην Πόλη η παρουσία των Ρωμιών οργανοποιών, αφού μετά από αυτόν δεν υπάρχει συνεχιστής της μακραίωνης παράδοσης στην κατασκευή οργάνων, όπως το ούτι, το πολιτικό λαούτο και άλλα όργανα αυτής της μουσικής.



Το εξώφυλλο του βιβλίου του καθηγ. B.Aksoy για τη συμβολή της πολυεθνικότητας στην κλασσική οθωμανική μουσική.

Σε επίρρωση των όσων αναφέρθηκαν, καθώς και για τις ελληνικές επιρροές στο Ισλάμ (*αραβοπερσικό κόσμο και αργότερα στον οθωμανικό πολιτισμό*), μερικά ενδεικτικά και όχι περιοριστικά βίντεο:

1) Βυζάντιο και Ισλάμ (3 ώρες βίντεο από σχετικό συμπόσιο τον Μάρτιο του 2012): http://youtu.be/C8VIKJHvZuI
2) Οι Χασσανίδες χριστιανοί άραβες σύμμαχοι βυζαντινών: http://youtu.be/ksqCC8RgjZc
3) Wa Habibi (λατρεμένε μου) χριστιανικός Συριακός ύμνος : http://youtu.be/PkGRHIKCXNI
4) Λίβανος Ελληνορθόδοξοι αραβόφωνες. Δοξολογία : http://youtu.be/tyVllSkX7_s
5) Από το Βυζάντιο στην αραβική Ανδαλουσία (Ισπανία) : http://youtu.be/It7L4BJo5ec
6) Δημήτριος Καντεμίρ: http://youtu.be/htIX2ZwIR7Y

7) Πέτρος Πελοποννήσιος / λαμπαδάριος: http://youtu.be/aByj-C6Cf3E
8) Ζαχαρίας ο χανεντές και ρωμιοί συνθέτες της Πόλης:
http://youtu.be/oO4np64sRUU
9) Ευθαλία Γεωργιάδη: http://youtu.be/fijmCy9ho_M
10) Γιώργος Μπατζανός: http://youtu.be/XL-tWPt2DUw

Την άλλη φορά που θα πείτε αβασάνιστα και ενδεχομένως απαξιωτικά « *αυτά είναι τούρκικα, αραβικά , περσικά κ.λ.π*» με την έννοια του ξένου και του ακατέργαστου από το δήθεν «αποστειρωμένο» ελληνικό κλασικισμό και την εξ αντανακλάσεως δυτικότροπη αντίληψή μας περί ελληνικού πολιτισμού, **ΝΑ ΤΟ ΞΑΝΑΣΚΕΦΤΕΙΤΕ**, όπως επίσης εάν οδηγηθείτε σε εύκολα συμπεράσματα : « όλα είναι ελληνικά», ομοίως να το **ΞΑΝΑΣΚΕΦΤΕΙΤΕ** , διότι τα πράγματα είναι πολύ πιο σύνθετα. Όχι δύσκολα στην κατανόηση, αλλά σίγουρα θέλουν μελέτη , αγάπη, και αφοσίωση για να γίνουν αντιληπτά , πέρα από κοντόφθαλμες και επιδερμικές προσεγγίσεις.

Ενδεικτική βιβλιογραφία:

Bülent Aksoy : «The Contributions Of Multi-Nationality To Classical Ottoman Music/ η συμβολή της πολυεθνικότητας στην κλασική οθωμανική μουσική »
Walter Feldman: Music of the Ottoman Court / η μουσική της οθωμανικής αυλής**:**
Μάριος Μαυροειδής : « οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο»,
Χρ. Τσιαμούλης και Π. Ερευνίδης: « Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης»
Δημ. Σταθακόπουλος: « Ιστορικές και κοινωνικές δομές του μουσικού θεάματος και ακροάματος στην οθωμανική αυτοκρατορία – η συμβολή των ρωμιών».